لغـــة - كـــلام

مجلة علمية دولية
محكمة تصدر عن مختبر
اللغة والتواصل
بالمركز الجامعي أحمد
زبانة - غليزان/ الجزائر
ISSN : 2437- 0746
EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع:
3412 – 2015
مصنفة ج بقرار 1432 بتاريخ
2019/08/13

في هذا العدد

مدير المجلة / رئيس التحرير
أ.د/ مفلاح بن عبد الله

المجلد 06 / العدد 04
ديسمبر 2020

لغة – كلام

مجلة علمية دولية محكمة

تعنى بالأبحاث والدراسات في مجال اللغة والتواصل

تصدر عن مختبر اللغة والتواصل

بالمركز الجامعي بغليزان/ الجزائر

المجلد 06- العدد 04

(العدد الثالث عشر)

ربيع الثاني **1442** هـ – ديسمبر **2020**م





ISSN : 2437-0746

EISSN: 2600-6308

رقم الإيداع: 2015 – 3412

مصنفة ج بقرار 1432 بتاريخ 2019/08/13

http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

lougha.kalam@gmail.com

العنوان: المركز الجامعي أحمد زبانة حي زغلول، برمادية غليزان 48000

Arab Citation & Impact Factor
Arab Online Database
معامل التأثير والاستشهادات المرجعية العربي
قاعدة البيانات العربية الرقمية
Arcif
Analytics
معرفة
e-MAREFA

التاريخ: 2020-10-24
الرقم: L20/361 ARCIF

سعادة أ. د. رئيس تحرير مجلة لغة-كلام المحترم
المركز الجامعي أحمد زبانة، مختبر اللغة و التواصل، غليزان/ الجزائر
تحية طيبة وبعد،،،

يسر **معامل التأثير والاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية (ارسيف - ARCIF)**، أحد مبادرات قاعدة بيانات **"معرفة"** للإنتاج والمحتوى العلمي، إعلامكم بأنه قد **أطلق التقرير السنوي الخامس للمجلات للعام 2020.**

يخضع معامل التأثير "ارسيف Arcif" لإشراف "مجلس الإشراف والتنسيق" الذي يتكون من ممثلين لعدة جهات عربية ودولية: (مكتب اليونيسكو الإقليمي للتربية في الدول العربية ببيروت، لجنة الأمم المتحدة لغرب اسيا (الإسكوا)، مكتبة الاسكندرية، قاعدة بيانات معرفة، جمعية المكتبات المتخصصة العالمية/ فرع الخليج). بالإضافة للجنة علمية من خبراء وأكاديميين ذوي سمعة علمية رائدة من عدة دول عربية وبريطانيا.

ومن الجدير بالذكر بأن معامل **"ارسيف Arcif"** قام بالعمل على فحص ودراسة بيانات ما يزيد عن **(5100)** عنوان مجلة عربية علمية أو بحثية في مختلف التخصصات، والصادرة عن أكثر من **(1400)** هيئة علمية أو بحثية في **(20)** دولة عربية، (باستثناء دولة جيبوتي وجزر القمر لعدم توفر البيانات). ونجح منها **(681)** مجلة علمية فقط لتكون معتمدة ضمن المعايير العالمية لمعامل **"ارسيف Arcif"** في تقرير **عام 2020 .**

ويسرنا تهنئتكم وإعلامكم بأن **مجلة لغة-كلام** الصادرة عن **المركز الجامعي أحمد زبانة، مختبر اللغة و التواصل، الجزائر** **قد نجحت بالحصول على معايير اعتماد معامل "ارسيف Arcif"** المتوافقة مع المعايير العالمية، والتي يبلغ عددها **(31) معياراً**، وللاطلاع على هذه المعايير يمكنكم الدخول إلى الرابط التالي: http://e-marefa.net/arcif/criteria/

و كان معامل **"ارسيف Arcif "** لمجلتكم لسنة 2020 **(0.027)**. ونهنئكم بحصول المجلة على:

- **المرتبة الرابعة في تخصص اللغات** من **إجمالي عدد المجلات (31)** على المستوى العربي، مع العلم أن **متوسط معامل ارسيف لهذا التخصص** كان **(0.022)**، وقد صنفت مجلتكم في هذا التخصص ضمن الفئة (الأولى Q1)، وهي الفئة الأعلى.
- كما أن **متوسط معامل أرسيف في تخصص الآداب** على المستوى العربي كان **(0.044)**، وقد صنفت مجلتكم في هذا التخصص ضمن الفئة (الثانية Q2) وهي الفئة الوسطى المرتفعة.

و بإمكانكم الإعلان عن هذه النتيجة سواء على موقعكم الإلكتروني، أو على مواقع التواصل الاجتماعي، و كذلك الإشارة في النسخة الورقية لمجلتكم إلى معامل **"ارسيف Arcif"** الخاص بمجلتكم.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام و التقدير

أ.د. سامي الخزندار
رئيس مبادرة معامل التأثير
" ارسيف Arcif"



لجنة القراءة لهذا العدد

مساعدو التحرير

قواعد النشر في المجلة

1. تنشر المجلة البحوث الرصينة المتعلقة بقضايا اللغة والتوصل باللغة العربية، مع إمكان النشر باللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ إذا رأت هيئة التحرير أهمية ذلك.
2. يجب أن لا تزيد عن 15 صفحة من الحجم 29/21.
3. يراعى في تنسيق خط المشاركات الالتزام بالآتي:

في متن النص يستخدم الخط (Sakkal Majalla) عادي (حجم 17).

في الهوامش يستخدم الخط (Sakkal Majalla) عادي (حجم 13).

4. تكون الحواشي 2 سم على جوانب الصفحة الأربعة.
5. الجداول والرسومات والمخططات تكون بصيغة JPG
6. تدوين المراجع يكون في آخر المقال وباعتماد الطريقة الآتية:

المؤلفات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للمؤلف(ة)، (سنة النشر)، عنوان الكتاب، بلد النشر، الناشر.

الأطروحات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للباحث(ة)، (سنة النشر)، عنوان الأطروحة، القسم، الكلية، الجامعة، البلد.

المقالات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للمؤلف(ة)، (سنة النشر)، عنوان المقال، اسم المجلة، المجلد، العدد، الصفحات؛

المداخلات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للمؤلف(ة)، (تاريخ انعقاد المؤتمر)، عنوان المداخلة، عنوان المؤتمر، الجامعة، البلد؛

مواقع الانترنيت: اسم الكاتب (السنة)، العنوان الكامل للملف، ذكر الموقع بالتفصيل:

http://adresse complète (consulté le jour/mois/année

7. يرفق الباحث ملخصا لبحثه باللغتين العربية والانجليزية في حدود (100 كلمة)، والكلمات الدالة في حدود (5 كلمات) باللغتين العربية والانجليزية.
8. يلتزم الباحث بعدم إرسال بحثه لأي جهة أخرى للنشر حتى يصله رد المجلة.
9. يلتزم الباحث بإجراء تعديلات المحكمين على بحثه، وموافاة المجلة بنسخة معدلة في مدة لا تتجاوز 15 يوما.
10. لا يجوز للباحث أن يطلب عدم نشر بحثه بعد إرساله للتحكيم إلا لأسباب تقتنع بها هيئة التحرير.
11. لا يجوز لصاحب البحث أو لأي جهة أخرى إعادة نشر ما نشر في المجلة أو ملخص عنه في أي كتاب أو صحيفة أو دورية إلا بعد مرور سنة على تاريخ نشره في المجلة بشرط أن يشير إلى ذلك.

محتويات العدد

افتتاحية العدد

بقلم د. رمضان هاني إسماعيل
جامعة جيرسون / تركيا

لم تصبح الحاجة إلى التجديد والتحديث في الدرس النحوي ترفا علميا، أو رغبة في مجرد التجريب، بل باتت فريضة علمية لا مناص عنها، وأضحت ضرورة تعليمية لا مفر منها، لا سيما بعد التطورات الهائلة في الوسائل التعليمية والأسس التربوية فضلا عن المنجز اللغوي نفسه، فثمة نتائج أسفرت عنها اللسانيات التقابلية والتطبيقية لا يمكن التغاضي عنها أو تجاهلها.

بيد أن ثمة نقطة يجب الإشارة إليها قبل الخوض في ضروريات التجديد في الدرس النحوي، ألا وهي التأكيد على الفارق بين النحو بصفته أداة ضابطة للسان وبين اللغة باعتبارها وسيلة التعبير ذاتها، فاللغة أسبق من النحو، ومن ثم فإن النحو يصف اللغة، ويفسر قوانينها، ولا يُنْشِئها، وبالتالي فإن الحديث عن النحو هو الحديث عن تفسير الظاهرة اللغوية وتعليل حدوثها.

وقد أدرك هذا البعد علماء العربية الأوائل فقد عرف ابن جني في الخصائص اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، في حين عرف النحو بأنه انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره، كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة أهلها.

ولا ريب أن اللغة العربية لها خصوصية تنبع من ارتباطها بالقرآن الكريم، مما أضفى على اللغة المعيارية (الفصحى) قدسية وخصوصية قلما توجد في لغة أخرى، ولا شك من أن هذه الخصوصية منحت العربية اعتناء العلماء عربا وعجما بها على مدار قرون منذ بزوغ الإسلام، ولا شك أيضا من أن الحفاظ على اللغة المعيارية حفاظ على النص الديني والهوية العربية في آن.

لكن هل هذه الخصوصية أو قل القدسية تنسحب بدورها على النحو العربي؟

حتما لا، فالغاية من النحو أن يكون وسيلة للحفاظ على اللغة وليس العكس، وعليه فإن طرح تجديد النحو وإعادة صياغة قواعده، مع التزامنا بقوانين اللغة المعيارية، هو طرح مشروع لا يتجاوز خصوصية العربية المعيارية، ولا ينتهك قدسيتها، بل يسهم في الحفاظ عليها، وتجديد دمائها، ولا سيما أن دعوات التجديد تنطلق من مورث ضارب بجذوره منذ عصر الاحتجاج، وبزوغ النحو ومدارسه.

ونستحضر وصية الجاحظ في رسالته إلى المعلمين بأن يقتصروا في تدريس النحو على ما هو ضروري، وألا يوغلوا في تعليمه للنشء، حين قال: "وأما النحو فلا تشغل قلبه منه إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، ومن مقدار جهل العوام في كتاب إن كتبه، وشعر إن أنشده، وشيء إن وصفه. وما زاد على ذلك فهو مشغلة عما هو أولى به، ومذهل عما هو أرد عليه منه من رواية المثل والشاهد، والخبر الصادق، والتعبير البارع."

وهذه الدعوة وأمثالها كدعوات عبد القاهر الجرجاني وابن مضاء القرطبي من القدامى، وكدعوات شوقي ضيف والمخزومي من المعاصرين على سبيل المثال تؤازرنا في طرح تلك الدعوة التي تروم إلى صياغة جديدة للنحو العربي تنبثق من اللسانيات الحديثة ومدعومة بجهود السابقين، فلا ضير – على سبيل المثال – أن تتبنى المناهج التعليمية المعاصرة الرأي القائل بأن الجملة الفعلية هي ما تضمنت فعلا، وذلك اتساقا مع الدرس اللغوي الحديث وتماشيا مع موقف المدرسة الكوفية من تقديم الفاعل على الفعل كما في جملة (محمد نجح) لا ريب أن هذا التقسيم سيرفع حرجا عن المعلم الذي يحاول التأويل والتقدير لفاعل مستتر إعرابا، ظاهر لغة، والتقدير لضمير يعود على الاسم الظاهر.

قد يجادل بالحسنى حماة النحو بأن المعنى الدقيق للجملتين مختلف فصاحة وبلاغة، طبعا لا يمكن إنكار هذا لكن دراسة هذه المعاني الدقيقة أولى بها الدرس البلاغي من الدرس النحوي، ويجدر الإشارة هنا إلى أن محاولة عبد القاهر الجرجاني في تخليص النحو من تعقيداته الكامنة في تقعيداته كان له الدور الفضل في نشأة علم المعاني أهم علوم البلاغة العربية.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 13- 23



أدبيات الكلام في محاورات الأنبياء عليهم السلام: دراسة في بلاغة التخاطب

The Literature of Speech in Prophets' Dialogues -A Study in Rhetoric Pragmatics

أ.د .عبد الحليم بن عيسى.[1] د.سامية بن يامنة[2] .
abdelhalim2001@yahoo.fr[1] [2]benyamnasamia@yahoo.fr
جامعة وهران01 / الجزائر المدرسة العليا للأساتذة بوهران/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/13 تاريخ القبول: 2020/08/25 تاريخ النشر: 2020/12/10





تناقش ورقتنا البحثية مبادئ تأديب القول التي تجسّدت في الخطاب القرآني على وجه العموم، وخطابات الأنبياء "عليهم السلام" على وجه الخصوص؛ إذ تهذّبت سماتها الأخلاقية، وأضفت عليها خصائص تأدبيّة مميزة، فأضحت أكثر تأثيرا ونفاذية في تبليغ الرسالة الربانية بمختلف غاياتها.

الكلمات المفتاحية: الخطاب القرآني، التحاور، مبدأ التأدب.. تخليق الخطاب ،فعل القول.

ABSTRACT:

This research paper discusses the discipline utterance principles which is enbodied in the speech of the Holly Qur'an in general, and more specifically those of prophets. The prophets' speeches are cultivated by their moral features, and are characterized by special disciplinary properties, and thus became more effective and permeable in delivering the devine message with its different objectives.
The purpose is eventually to emphasize that the literature of speech are embodied in the speech act through concise utterance indicators, and well developed style properties, and that are not separate from the uttered words. We have chosen the Qur'anic speech because it is the perfect prototype from which.

Key words : Qur'anic speech, dialogue, disciplinary principle, the creation of speech, speech act.

[1] - المؤلف المرسل: عبد الحليم بن عيسى.

1–مقدمـــة:

ما زال القرآن الكريم معجزاً ومتحدِّياً لأيِّ بليغٍ على أن يأتي مثله، فكلّما قرأناه وتدبّرناه أدركنا أنّه ليس كمثله شيء. ولعلّ أهم سمة تُميّزه وتُعليه هي بلاغة خطاباته التي تستثير العقول، وتستجلب القلوب دوماً لكي نتأمّل ونتدبّر أكثر في صيّغه التعبيرية وخصائصه الأسلوبية.

ولما كانت رسالة الأنبياء "عليهم السلام" مؤسسةً على الدعوة إلى الله تعالى وطاعته وعبادته، فإنّها قد ارتكزت على الخطاب البليغ والراقي الذي من شأنه أن يستلطف النفوس، ويقنع العقول حتى تنخرط عن طواعية واقتناع في عقيدة التوحيد، قال تعالى: ﴿وَمَا نُرْسِلُ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ فَمَنْ آمَنَ وَأَصْلَحَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾[1]، فحمل الخطاب القرآني بذلك سمات تأدبية خاصة، أسهمت في تحقيق التفاعل الإيجابي مع المتلقي.

ومن الضروري أن نؤكّد ههنا أنّ أدبيات الكلام تتجسّد في فعل القول ضمن مؤشّرات قولية محكمة، وخصائص أسلوبية مضبوطة، ليست متنصّلة عن الملفوظ، كما أنّها ليست نموذجية عامة، كما يعتقد الكثير من الدارسين المعاصرين ضمن الدراسات التداولية؛ بل تختلف من حيث طبيعتها وخصوصياتها بحسب الموضوع من جهة، وما يقتضيه الموقف بمختلف معطياته اللغوية والاجتماعية والثقافية، وحتى الإنسانية والعقدية بين مختلف المتلقين من جهة أخرى.

وإنما اخترنا الخطاب القرآني لأنّه النموذج الأمثل الذي يمكن أن نستمد منه مبادئ التأدّب في الكلام، وصدق الصنعاني إذ قال: «ولو تأمّل الناظرون والمناظرون تأديبات القرآن وكيفية إقامة البرهان الذي هو في غاية البيان، لاستغنوا به عن تآليف اليونان، وتعلّم آداب البحث لفلان وفلان».[2]

2-الخطاب وتأديب القول:

ينبني التخاطب في أساسه على التبادل الكلامي بين طرفَيْه: المخاطَب والمخاطَب، ويقوم على فكرة أو موضوع معين، ويجري وفق ملابسات مقامية معيّنة، لذلك كان لزاماً أن يدخل ضمن عناصر تحديد الخطاب شيء آخر غير بنيته التركيبية؛ فهو وإن كان في أساسه صياغة لغوية فإنّه إلى جانب ذلك أداء كلامي مرتهن في غايته بالموقف الذي يُنتج فيه، ومن هنا تتوالج البنية اللغوية في فضاء التخاطبي فتصبح جزءاً لا يتجزّأ عنه.

يعدّ "التأدّب في التخاطب" في أساسه كفاءة لغوية أخلاقية، تمكّن صاحبها من القدرة على التفاعل الناجح مع المتلقّي في مختلف المواقف، بإنتاج الخطاب الذي من شأنه أن يضمن هذا التواصل، ويشمل "التأدّب" كل المعارف العلمية والثقافية والاجتماعية والحضارية والأخلاقية التي تهذّب بدرجة أولى مخاطبات الأفراد لفظاً وفكرةً وصياغةً، ثم تُترجمها سلوكاتهم ومعاملاتهم. ولكن يبقى الأهم ما يتحقّق في الخطاب؛ أي ما يتم بـ"اللغة" كمؤشرات وصيغ لفظية، قال منصور الفقيه[3]:

لَيْسَ الأَدِيبُ أخَا الرِّوَا***يَـةِ لِلنَّوَادِرِ وَالغَرِيبْ
وَلِشِعْرِ شَيْخِ المُحْدَثِيـ***ـنَ أَبِي نُواسٍ أو حَبِيبْ
بَلْ ذُو التَّفَضُّلِ وَالمَرُو***ءَةِ وَالعَفَافِ هُوَ الأَدِيبْ

و"اللغة" بهذا المنظور؛ ليست مجرّد أشكالٍ أو رموزٍ تقوم على وصف الوقائع، أو نقل الأخبار أو تقديم الطلبات؛ بل هي فعلٌ تأدّبي اجتماعي وأخلاقي، يحمل من المقوّمات ما يضمن النجاح للتفاعل الكلامي ويحقّق غاياته.

ثم إنّ الإنتاج الكلامي بهذا الطرح يُفصح عن الذات، ويكشف عن طبيعة الشخصية المتكلِّمة: تواضعاً أو تعفّفاً أو تكبّراً أو اضطراباً أو تفاهةً أو غير ذلك؛ فالإنسان هو القول؛ لكن قد يكون قولاً حسناً أو سيئاً.

ولا يتحقّق التأدّب في "الخطاب" بالتمكّن من اللغة وقواعدها الصوتية والصرفية والنحوية والبلاغية فحسب؛ بل يرتهن أكثر بإنتاج أشكال تأليف الأقوال بحسب الأحوال التي يجري فيها التخاطب، والمعرفة بالمقتضيات التعبيرية ذات الطابع التأدّبي؛ أي توظيف المؤشّرات اللغوية والصيّغ التعبيرية التي تحمل القيّم الأخلاقية.، وقد تُدعّم أكثر بالمعرفة بأقوال العرب وحكمهم وأمثالهم ومأثوراتهم وأخبارهم وتجاربهم.

3-طبيعة التخاطب في القرآن الكريم:

القرآن الكريم هو كلام الله الأعظم الموجه إلى البشرية جمعاء، يدعو الناس إلى الصراط المستقيم، والمنهج القويم الذي ينظّم لهم حياتهم الدنيوية والأخروية.﴿كِتَابٌ فُصِّلَتْ أَيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾[4]، إنّه قمّة في البيان والإفصاح والتأليف؛ إذ تجاوز الأصول التي يُقصد إليها التفاصح والبلاغة من فن الخطب والرسائل والشعر؛ فقد أبهر العارفين بشأن اللغة، فاعترفوا ببلاغته وإعجازه، لذلك كانت معجزته في لغته وأساليبه التعبيرية، حتى نعته بعض المشككين بأنّه سحرٌ أو شعرٌ أو أساطيرُ أولين. وادّعى البعض وقال لو نشاء لقلنا مثل هذا، ولكن ما وجدوا إلى ذلك سبيلا؛ لأنّه أرقى وأعلى من كلامهم مهما حاولوا وكدّوا واجتهدوا؛ إنّه تحدٍّ لكل من يدّعي أنّه قادر على النسج مثل القرآن الكريم، في كل زمان أو مكان.

إنّ القرآن الكريم تواصل مفتوح مع الإنسان؛ يدعوه إلى الإسلام، ويهديه إلى الحق، ويداويه من كل أصناف أمراض الصدور، ويسطّر كذلك أساليب التحاور وأدبياته المثلى التي قد يستعملها في مختلف مناحي الحياة. إنّه المدرسة الربانية السديدة التي تُعلّم كيفية تحاور الناس فيما بينهم؛ كيف يحاور المسلم المسلم، وكيف يحاور المسلم صاحب الكتاب أو الكافر، وكيف يكلّم الابن أباه، والأب ابنه، وغير ذلك. إنّه المنهج التربوي القويم الذي يفصح عن أدبيات التخاطب التي تنظِّم العلاقات

الأسرية والاجتماعية التي أضحت اليوم تفتقد إلى مبادئ وأصول المحاورة المبنية على الاحترام المتبادل بين الطرفين.

وأساس التخاطب الذي يدعو إليه الله سبحانه تعالى عباده هو استعمال القول الحسن الذي يقوم على أدبيات خاصة، قال تعالى: ﴿**وَقُلْ لِعِبَادِي يَقُولُوا الَّتِي هِيَ أَحْسَنُ**﴾[5] ؛ أي «قولوا لهم الطيّب من القول، وحاورهم بأحسن ما تحبُّون أن تُحاوَرُوا به، وهذا كلُّه حضٌّ على مكارم الأخلاق. فينبغي للإنسان أن يكون قولُه للناس ليّناً، ووجهُه منبسطاً مع البَرِّ والفَاجر، والسُّنّي والمبتدع، من غير أن يتكلّم معه بكلام يظنّ أنّه يَرضى مذهبَه؛ لأنّ الله تعالى قال لموسى وهارون ﴿فَقُولاَ لَهُ قَوْلاً لَيِّنا﴾[6]. فالقائل ليس بأفضل من موسى وهارون؛ والفاجر ليس بأخبثَ من فرعون، وقد أمرهما الله تعالى باللِّين معه»[7]. فالقول الحسن لا يصدر إلاّ عن الرجل الحسن الكيِّس الصادق الليّن؛ إذ يحترم نفسه والآخر، فيحقق النفاذية لأقواله، والقبولية لسلوكاته.

وقد دعا الله تعالى المتّقين والمؤمنين إلى القول السديد، قال تعالى: ﴿وَلْيَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا﴾[8]، والسديد من القول يقتضي من المسلم توظيف الصواب والحق والطيّب حتى يتحقّق الاحترام والطمأنينة، عن طريق الصيغ التعبيرية التي تكرّس ذلك.

وقد تجسّدت هذه الأدبيات أكثر مع الأنبياء والرسل "عليهم السلام"، في دعوتهم مع أقوامهم، وفي أخلاقهم وسلوكاتهم ومعاملاتهم أيضاً، يقول ابن القيّم: «وتأمّل أحوال الرسل "صلوات الله وسلامه عليهم" مع الله وخطابهم سؤالهم: كيف تجدها كلّها مشحونة بالأدب قائمة به؟ قال المسيح "عليه السلام": ﴿**وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ**﴾[9]، ولم يقل: لم أقله، وفرقٌ بين الجوابين في حقيقة الأدب... ثم قال: وهذا من أبلغ الأدب مع الله في هذا المقام»[10]. وقد تجسّدت هذه الأدبيات في خطابات الرسل مع ربّهم وأقوامهم أيضا.

4-مبادئ التأدّب والتخليق في محاورات الأنبياء عليهم السلام:

إنّ أساس الدعوة التي قامت عليها رسالات الأنبياء "عليهم السلام" اعتماد الخطاب باعتباره أرقى آلية وهبها الله تعالى للإنسان كي يتواصل مع غيره، ويحقّق بها التعايش والتفاهم، قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا﴾[11]؛ إذ يقتضي التعارف في جوهره التواصل الفعّال الذي يستدعي توظيف الألفاظ والعبارات التي تقوم على أدبيات خاصة، وصدق رسولنا محمد "صلى الله عليه وسلم" إذ يقول: "إِنَّمَا بُعِثْتُ لِأُتَمِّمَ صَالِحَ الأَخْلَاقِ"[12]، وقد سُئلت عائشة عن خُلُق رسول الله "صلى الله عليه وسلم" فقالت: «كان خُلُقُه القرآن»[13]؛ أي أنّ الله

سبحانه وتعالى من أدّبه، وقد أفصح رسولنا الكريم "صلى الله عليه وسلم" عن ذلك؛ إذ يقول: «أدّبني ربّي فأحسن تأديبي»[14].

ونستطيع أن نقف على مبادئ التأدّب التي طبعت خطابات الأنبياء "عليه السلام" من خلال القرآن الكريم بما احتواه من محاورات الأنبياء مع أقوامهم وأبنائهم والمؤمنين والكافرين وغيرهم؛ إذ قام على توظيف المؤشّرات اللفظية والصيغ التعبيرية التي تُفصح عن هذه المبادئ، وقد نركّز في هذه المناسبة على الأدبيات الآتية:

أ-القول الليّن والحَسن والطيّب:

من الأدبيات الجليلة التي اتّسمت أقوال الأنبياء "عليهم السلام" اعتماد القول الليّن والحسن، بما تطمئن إليه القلوب، وتستلطفه النفوس، ﴿اذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى. فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَيِّنًا لَعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى﴾[15]، وهي دعوة صريحة لموسى "عليه السلام" وأخيه هارون كي يخاطباً فرعون بما يحقق الفعّالية الحوارية المبتغاة بلينٍ ورفقٍ؛ فهُمَا مع طاغية، ومع ذلك أمر الله تعالى «أن يُلِينَا القولَ لأعظم أعدائه وأشدهم كُفراً وأعتاهم عليه، لئلا يكون إغلاظُ القول له -مع أنّه حقيقٌ به- ذريعةً إلى تنفيره وعدم صبره لقيام الحجّة، فنهاهما عن الجائز لئلا يترتب عليه ما هو أكره إليه تعالى»[16].

ويقتضي القول الليّن والحسن الابتعاد على كل الصيّغ التعبيرية التي تدل على الغلظة والعنف والمخاصمة، وهي سمة الأنبياء عليهم السلام، ومنهم نبيّنا محمد "صلى الله عليه وسلم"﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ﴾[17]، فهو نبي الرحمة المهادة إلى العالمين، لذلك كان عفوا كريما على أصحابه وأمته جمعاء.

ويستدعي هذا المبدأ توظيف المؤشّرات القولية التي من شأنها أن تُظهر الوُدَّ والتَّعَفُّفَ والإخلاصَ للمتلقِّي، وبالخصوص مع العبارات التي تُصنّف تداوليا ضمن "التوجيهات Directifs"[18].

و"التلطّف" في الكلام هو تأليفه بما يستعطف المتكلّم به القلوب، ويستميل به النفوس، ويؤنس له العقول، فقد «قال محمد بن علي "رضي الله عنهما": البلاغة قول مفقةٌ في لُطفٍ؛ فالمفقه: المفهم، واللطيف من الكلام: ما تعطف به القلوب النافرة، ويُؤنسُ القلوب المستوحشة، وتلينُ به العريكة الأبيّة المستصعبَة، ويبلغ به الحاجة، وتقام به الحجّة؛ فتخلص في نفسك من العَيْب، ويلزمُ صاحبَك الذنب من غير أن تهيجه وتُقلقَه، وتستدعي غضبه وتستثير حفيظته»[19]. وتقوم هذه القاعدة على التكلّم في ألطف وجه، وأعذب عبارات، وأسلس أسلوب، قد يتحقّق بتوظيف الأقوال غير المباشرة التي تومئ إلى القصد المطلوب، فيكون المعنى مفهوما، واللفظ مقبولا، والغرض مضمونا.

أما "الإخلاص" فهو الإتيان بالكلام على أتم وجه دون مكابرة، أو طلب سمعة، أو مجاهرة بريّاء. في حين يقوم "التعفّف" على استخدام العبارات التي تصون النفس، وتحافظ على ماء الوجه سواء للمتكلّم أو للمتلقّي. قد نمثّل لكل ذلك بما أورده صاحب عيون الأخبار حيث يذكر أنّه «لزم بعض الحكماء بابَ بعض ملوك العجم دهراً، فلم يصل إليه، فتلطّف للحاجب في إيصال رقعةٍ ففعل، وكان فيها أربعةُ أسطرٍ:

السطر الأول "الأمَلُ والضرورةُ أقدماني عليك". السطر الثاني "والعُدْمُ لا يكون معه صبرٌ على المطالبة".

السطر الثالث "الانصرافُ بلا فائدة شماتةٌ للأعداء". السطر الرابع "فإمّا نِعَمٌ مثمرةٌ، وإما لا مريحةٌ". فلما قرأها وقّع في كلّ سطرٍ زه؛ فأُعطيَ ستةَ عشرَ ألف مثقالِ فضّةٍ»[20]، باستعمال العبارات التي تُعزّ النفس، وتلذ لها الآذان، وهي كلها أخلاقيات لفظية أسهمت بفعالية تحقيق الغرض الإنجازي الذي ابتغاه المتكلّم من المتلقّي.

<u>ب-الصدق في القول وتحرّي الحقّ</u>:

تقتضي أدبيات التخاطب قول الحق القائم على الثبات والتريّث وعدم الاندفاع بما قد يتجاوز المطلوب، قال تعالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِنْدَ اللَّهِ عَظِيمٌ. وَلَوْلَا إِذْ سَمِعْتُمُوهُ قُلْتُمْ مَا يَكُونُ لَنَا أَنْ نَتَكَلَّمَ بِهَذَا سُبْحَانَكَ هَذَا بُهْتَانٌ عَظِيمٌ﴾[21].

ويقتضي هذا المبدأ التحلّي بالصدق في القول والعمل، قال تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا﴾[21]، وقال جلّ جلاله: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا﴾[22]، وقال تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِسْمَاعِيلَ إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ﴾[23]، وقال تعالى: ﴿وَهَبْنَا لَهُ إِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَكُلًّا جَعَلْنَا نَبِيًّا . وَهَبْنَا لَهُمْ مِنْ رَحْمَتِنَا وَجَعَلْنَا لَهُمْ لِسَانَ صِدْقٍ عَلِيًّا﴾[24].

وتقتضي هذا المبدأ التأدّبي ممارسة الصدق في الخبر، والعمل، ومطابقة القول للفعل[25]، قد نصوغه في قاعدة: "كن صادقاً فيما تزعم وتقول وتفعل"، وصدق أحد الحكماء إذ قال: "لاَ تقول ما لا تعلم، ولا تَتَعاطَى ما لا تَنَال، ولا يخالف لسانُك ما في قلبك، ولا قَوْلُكَ فعلَك"[26] ويقول العسكري: «وأما الضرورة إلى سَوْقِ خبرٍ واقتصاصِ كلامٍ، فتحتاج إلى أن تتوخّى فيه الصدق، وتتحرّى الحقَّ؛ فإنَّ الكَلاَمَ حينئذ يُمْلِكك ويُحْوِجك إلى اتّباعه والانقياد له»[27]. ومن هنا تبرز أهمية قاعدة "الصدق" في التفاعل الكلامي، والتي تؤمّن في بيئتنا العربية التفاهم والتوادد أيضا، باعتبارها تستميل المتلقي وتدعوه أكثر للفهم والاقتناع.

و"الصدق" في معناه الأخلاقي الاجتماعي «هو أن يواطئ باللسان الذي هو الآلة المعبرة عما في الضمير مما يخبر به وعنه حتى لا يصير أمر ما في ضميره مسلوبا بلسانه، ولا مسلوبا في ضميره واجبا بلسانه فيزيل بذلك الأمور عن حقائقها، ويبطل أحكاما يكون تعلقها به واجبا»[28].

وهنا نشير إلى أنّ من شيّم العربي الاتصاف بالصدق في القول، والبعد عن أشكال الحيل والشطط والمراوغة. وهي سمة تقتضيها الفطرة العربية السليمة، وتفرضها العقيدة الإسلامية، وتقوم عليها الأعراف الاجتماعية العربية الأصيلة. وترتهن مقتضيات "الصدق التداولي" بأركان التخاطب ككل، وبالموقف الذي يجري فيه الكلام؛ قد نستأنس في ذلك مع الحجّاج؛ إذ يروى أنّه «جلس يوماً لقتل أصحاب عبد الرحمن بن محمد بن الأشعث، فقام رجل منهم فقال: أصلحَ الله الأمير! إنّ لي عليك حقاً، قال: وما حقّك؟ قال: سبّك عبد الرحمن يوما، فرددت عنك؛ فقال: من يعلم بذلك؟ فقال: أَنشُد الله رجلاً سمع ذلك إلاّ شهد، فقام رجلٌ من الأسرى فقال: قد كان ذلك أيّها الأمير، فقال: خلّوا عنه. ثم قال للشاهد ما مَنَعك أن تنكر كما أنكر؟ فقال: لقديم بُغضي فيك! فقال الحجاج: وليُخَلَّ عنه لصِدْقِه»[29]. باحترام قاعدة الصدق التداولي في هذا التخاطب، مما مكّن الشاهد من النجاة برقبته من سيف الحجّاج. وهو صدق واقعي مؤصّل في البيئة العربية، تُمليه فطرة العرب الصافية التي تستدعي نقل الحقائق والتعامل معها دون تزييف أو انحراف أو مغالاة.

ولكن قد تُخترق قواعد الصدق التداولي لغرض إنجازي معيّن، قد نوضِّح ذلك مع المدائني الذي قال: «دخل رجل على عيسى بن موسى وعنده ابن شُبرُمَة فقال له: أتعرفه؟ وكان رُمي عنده بريبةٍ قال: نعم، إنّ له بيتاً وشرفاً وقدماً، فخلّى سبيله، فلما خرج قال له أصحابه: أَعَرَفته؟ قال: لا، ولكنّي أعلم أنّ له بيتا يأوي إليه، وشَرَفُهُ أُذناه ومَنْكِباه، وقَدَمُه هي قَدَمُه التي يمشي عليها»[30]. باحترام قاعدة الصدق الكلامي، واختراق قاعدة الصدق العُرفي التداولي لغرض إنجازي خاص؛ وهو التضليل مع المتلقّي، ودفع الريبة عن المسؤول عنه، وبقصدين مختلفين بين المتلقي الأول، والمتلقي الثاني، وههنا يتبيّن أنّ قواعد "مبدأ التأدّب" قد تُخترق بحسب معطيات سياق الموقف الذي يُنتج فيه الخطاب، وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن القاعدة الموالية.

ج- مبدأ الجدل بالأحسن في القول:

يعتبر "الجدل" في أساسه محاورة ومناقشة ومفاوضة بين متخاطبين، غايته إقناع الآخر بالقصد المطلوب، لكن قد يُلجأ فيه المخاصمة والمنازعة مما يؤدِّي إلى الخصومة وعدم الاتّفاق. ونجد هذَيْن المفهومين في القرآن الكريم، وجاءت استعمالات مشتقات هذه المادة المعجمية تدل عليهما، لذلك دعا الله تعالى إلى ضرورة المجادلة بالتي هي أحسن، قال تعالى: ﴿أُدْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ﴾[31]، وهي دعوة صريحة لنبينا محمد "صلى الله عليه وسلم" كي يحاور الناس بالأحسن حتى يستلطف العقول، وتلين النفوس، وتقتنع بالدعوة الإسلامية.

ولذلك فالجدل صنفان: محمود ومذموم؛ فالجدل المحمود ما قُصد به الحقّ، يقتضي في أساسه الالتزام بشروطه؛ كالعلم بموضوعه، والتحلّي بأدبياته، أما المذموم فما قُصد به اللّدد والخصومة والعناد الناتج عن الجهل وسوء الأدب والأخلاق.

وحينما نقرأ محاورات الأنبياء "عليهم السلام" نجدها تتمثّل هذه الأدبيات، وقد نكتفي في هذه المناسبة بمحاورة النبي شعيب "عليه السلام" خطيب الأنبياء، قال تعالى: ﴿وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْبًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءَتْكُمْ بَيِّنَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ فَأَوْفُوا الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا﴾[32]، وهي محاورة حجاجية جادل فيها شعيب "عليه السلام" قومه بإحسان؛ إذ وظّف موجّهات قولية استعطف من خلاله أمته بما يدعوهم إلى التوحيد، باستعمال لفظ "الأخوّة" (أَخَاهُمْ)[33] والقومية (يَا قَوْمِ)، ويدلاّن على الليّن وشدّة الارتباط بأمّته، فلم يقل "يا كفار"، ولا "يا مجرمين"، أو غيرها من الصيغ التعبيرية التي قد تدل على الشدّة أو الغلظة عليهم. ولكنّ قومه نعتوه بصفات تفيد اللَّدد والخصومة؛ قال تعالى: ﴿قَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا مِنْ قَوْمِهِ لَنُخْرِجَنَّكَ يَا شُعَيْبُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَكَ مِنْ قَرْيَتِنَا أَوْ لَتَعُودُنَّ فِي مِلَّتِنَا قَالَ أَوَلَوْ كُنَّا كَارِهِينَ﴾[34]، باستعمال كلمة "الملأ" التي تدل على جماعة من القوم فقط؛ بل ههنا ترتبط بالمستكبرين منهم عن الإيمان ومن اتّباع النبي "شعيب والذين آمنوا" فقط، فجادلوه بالإعراض، وتوّعدوه إما بإخراجه ومن اتّبعه، أو بالعودة إلى مِلّتهم. لكن نبيّ الله شعيب "عليه السلام" تأدّب معهم بالعبارة، ودعاهم إلى الحق بالبيّنة.

د-الجدية والابتعاد عن أشكال السوء واللغو في القول:

تقتضي أخلاقية التخاطب أيضا الجِدّ والابتعاد عن أشكال اللغو والسوء في التخاطب بما قد ينتج عنه سوء الأخلاق، قال الشاعر[35]:

لِلْجِدِّ مَا خُلِقَ الإنسانُ فَالْتَمِسَنْ***بِالجِدِّ حَظَّكَ لاَ بِالهَزْلِ وَاللَّعِبِ
لاَ يَلْبَثُ الهَزْلُ أَنْ يُجْنِي لِصَاحِبِه***ذَمّاً ويُذْهِبَ عَنْهُ بَهْجَةَ الأَدَبِ

فالجدُّ في القول، والدقّة في إصابة قصده، يضفيان تقرُّباً جادّاً وخَالِصاً بين طرفَيْ التخاطب، كما يورّثان المتكلِّم الهَيبةَ والصَّرامةَ والوقارَ في إنتاج الفعل الكلامي ونجاحه.

والجدّ في التخاطب هو التعبير عن الموضوع بكل طيبةٍ وإخلاصٍ من غير مراوغةٍ أو تضليلٍ أو سلاطةٍ أو هذرٍ أو مباهاةٍ أو مراءٍ أو تهكّمٍ أو تجاوزٍ للمقدار، قال تعالى: ﴿وَهُدُوا إِلَى الطَّيِّبِ مِنَ الْقَوْلِ وَهُدُوا إِلَى صِرَاطِ الْحَمِيدِ﴾[36]، والقول الطيب والحسن من هداية الله وتوفيقه. ويُصرف الله تعالى المؤمن عن اللغو من الكلام أيضا، قال تعالى: ﴿وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ وَقَالُوا لَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَا نَبْتَغِي الْجَاهِلِينَ﴾[37]، واللغو من الكلام ما سبيله أن يُطرح ويلغى ويُطرح، وهو

المنكر والفضول والباطل من القول، لذا قد نصوغ ههنا هذا المبدأ ضمن قاعدة "ليكن الكلام على قدر حاجته وقصده".

والإخلاص يورّث صاحبه أيضا الوقار والحكمة، قال عليه الصلاة والسلام: «مَا مِنْ عَبْدٍ يُخْلِصُ لِلَّهِ العَمَلَ أَرْبَعِينَ يَوْماً إلاَّ ظَهَرَتْ يَنَابِيعُ الحِكْمَةِ مِنْ قَلْبِهِ عَلَى قَلْبِهِ»[38]. وقال "صلى الله عليه وسلم" إذ سُئل عن الإخلاص: «أن تقول ربي الله ثم تستقيم كما أُمِرْتَ»[39].

والجدّ يورّث الوقار والجمال للسان، قال «العباس بن عبد المطّلب للنبي "صلى الله عليه وسلّم" فيمَ الجمالُ؟ قال في اللسان... وقال خالد بن صفوان: ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة ممثلة، أو بهيمةٌ مهملةٌ»[40].

أما التكلّف في الكلام فهو الاضطراب في التعبير عن القصد، يقول أبو هلال العسكري: «فالتكلّف طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بالسهولة. فالكلام إذا جُمع وطُلبَ بتعب وجهد، وتُنُوِّلت ألفاظه من بُعدٍ فهو متكلّف؛ مثالُه يقولُ بعضهم في دعائه: اللهم ربَّنا وإلهنا، صَلِّ على محمد نبينا، ومن أراد بنا سوءاً فأَحِطْ ذلك السوء به، وأرسخه فيه كرسوخ السِّجّيل على أصحاب الفيل، وانصُرنَا على كلِّ باغٍ وحَسُود، كما انتصرت لناقة ثمود»[41]. فمن البلاغة أن يعطى كل الموضوع حقّه من الكلام من غير تنقّص أو إزراء أو مبالغة، وبالتالي تحقيق المقصود.

خاتمة:

لعلّنا نكون قد لاحظنا من خلال هذه المطارحة العلمية لطبيعة التأدب في القول أنّ اللغة لا تكاد تتميّز عن مبادئ ذات سمات أخلاقية خاصة، تتنزّل في الكلام كمؤشِّراتٍ وصيَغٍ تعبيريةٍ وسماتٍ أسلوبيةٍ خاصةٍ، تسهم بفعّالية في إنتاجية اللغة، وتكريس الفعالية في التخاطب، بما يسهم في تحقيق المقاصد والإرادات المطلوبة. وقد نوضح هذه الفكرة بالنتائج الآتية:

-يمثّل الخطاب القرآني، وبالخصوص محاورات الأنبياء "عليهم السلام" النموذج الأرقى الذي يكشف بدقّة عن مبادئ التحاور التي قد تحكم القول بمختلف مقاماته وسياقاته التعبيرية.

-إنّ جوهر تخليق الخطاب يقوم على الانسجام بين أنساق القول وأدبيات البيئة الاجتماعية؛ فقوام الخطاب هو مبدأ الأخلاق نفسه الذي يستدعي من المخاطب أن يكون واعيا بخطابه أخلاقيا، وما ينطوي عليه من قوة نفّاذة لتذوق بنيات اللغة وأنساق القيم التي تملها العلاقات الاجتماعية بكل ما فيها من ضوابط، وبالتالي بسطها في الخطاب الذي يحقق ذلك.

-تكتسي "مبادئ التخليق في التخاطب" سمات خاصة، مؤسسة على ما يفصح عليه اللسان، تُغذِّيها المعطيات الثقافية والاجتماعية والعقدية المتنوّعة المشارب. وهي متنوّعة ومتعددة بحسب الموقف الذي يجري فيه التخاطب، باعتبار أنّ تحقيق الأفعال الكلامية يقتضي التأثير في المتلقّي وفق

سمات تخاطبية معينة تتجاوز الطابع الرمزي الشكلي للغة، لترتهن بقواعد تأدّبية أخرى لها فعالية أكثر في تحقيق القوة الإنجازية المقصودة.

-تتأسس طبيعة معالجة علمائنا للتخاطب في البيئة العربية، على الكشف عن آليات أخلقة القول وقف ضوابط خاصة متكاملة ومنسجمة مع القواعد اللغوية، وكل ذلك بما يحافظ على الاستمرار الناجح والفعّال في التفاعل الكلامي من جهة، وما يحقق الأغراض المقصودة من جهة أخرى. وقد أكدت معالجتهم في هذا السياق أنّ أساس وجود الإنسان في علاقاته وتفاعلاته هو اللسان؛ فـ"الإنسان هو اللسان".

-إنّ الغاية الأساسية لمبدأ التأدب التخاطبي تتأسس على حفظ نظام القيم اللغوية الأخلاقية، مما يستدعي من المتكلم التمكّن من قواعد التخاطب التي تحكم تناسق القول بالأخلاق، ضمن تفاعل تخاطبي مضبوط، يحمل من المؤشّرات القولية التي تفصح عن ذلك.

الهوامش:

1-سورة الأنعام 48.

2-إرشاد النقاد إلى تيسير الاجتهاد، الأمير الصنعاني، تقديم صلاح الدين مقبول أحمد، الصفاة الكويت الدار السلفية، ط1985/1، ص32.

3- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق أبو الفضل عبد المجيد قطامش، بيروت دار الجيل، ط2، (د.ت)، 1/ص4.

4-فصلت (3).

5--البقرة (83).

6-طه (44).

7-الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، لبنان مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، ط2006/1. ج2،ص23 .

8-النساء (9).

9-المائدة (116).

10-.الضوء المنير على التفسير، ابن القيم الجوزية، الرياض مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع بالتعاون مع مكتبة دار السلام، (د.ت).ج 2،ص.473.

11-الحجرات (13).

12-وفي رواية أخرى "مكارم الأخلاق"، موسوعة الحافظ ابن حجر الحديثية، موسوعة الحافظ ابن حجر الحديثية، جمع وإعداد أحمد الحسين الزبيري، بريطانيا مجلة الحكمة، ط2002/1م.ج 3،ص399.

13- المرجع نفسه، موسوعة الحافظ ابن الحجر ص.399

14 –المرجع نفسه ، ص.399

15-طه (42-44).

16-الضوء المنير على التفسير، ابن القيم، 4ج،ص.207

17-آل عمران (159).

-18Voir Searle, sens et expression études de théorie des actes de langage, Paris les éditions de minuit,1982., P:53.

20-الصناعتين ، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، ص.57

21-عيون الأخبار، ابن قتيبة، الدنوري، القاهرة دار الكتب المصرية، ط2 1996،ج3،ص121،

22-النور (15-16).

23-مريم (41).

24-مريم (56).

25-مريم (54).

26-مريم (49-50).

27-اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، د.طه عبد الرحمن، المغرب المركز الثقافي العربي، ط1998/1. ص.251

28-لُباب الآداب، الأمير أسامة بن منقذ (ت584هـ)، تحقيق د.أحمد شاكر، القاهرة منشورات مكتبة السنة، ط1987/1. ص228.

29-الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص153.

30- كتاب تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، ابن سينا، الرسالة الثامنة في "العهد"، القاهرة دار العرب للبستاني، ط2، ص143-144

31- النحل (225)

32- الأعراف (85).

33-لفظ أخاهم نجدها في محاورة هود "عليه السلام" مع عاد، وصالح "عليه السلام" مع ثمود.

34- الأعراف (88),

35- بهجة المَجالس وأنسُ المُجالس وشحذ الذهن والهَاجس، ابن عبد البر النمري القرطبي (ت463)، تحقيق محمد مرسي الخولي، ج2ص572.

36- الحج (24).

37-القصص (55).

38-إحياء علوم الدين، الغزالي، ، بيروت دار ابن حزم، ط2005/1م.ص.1747

39- المرجع نفسه ،إحياء علوم الدين، ص1752.

40-البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة مكتبة الخانجي، ط1989/7 ،ج 1،ص.170

41-الصناعتين الكتابة والشعر، ص50.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 24- 37



الاستدلال العملي وبنية الحجج المتوسلة بالخوف

Practical Reasoning and the Structure of Fear Appeal Arguments

تأليف: دوغلاس والتون Douglas Walton

ترجمة: عبد المجيد سعيد
Abdelmajid.said@gmail.com

جامعة القاضي عياض، كلية الآداب- مراكش/ المغرب

تاريخ الاستلام: 2020/06/06 تاريخ القبول: 2020/07/15 تاريخ النشر: 2020/12/10





اهتمت أدبيات الحجاج المعيارية (المنطقية) والتجريبية (النفسية) اهتمامًا لافتًا بالحجج المتوسلة بالخوف. لكن مع هذا الاهتمام المشترك، فقد ظل كل تيار منهما، حتى اليوم، بمعزل عن الآخر. في هذا البحث حاولنا جمعهما معًا، أو شق قناة وصل بينهما على الأقل. حددنا في بحثنا هذا علاقات هيكلية مهمة كامنة بين هذين الجانبين، أي الجانب المعياري المعني بسلامة الحجة أو مغالطتها، والجانب التجريبي المعني بفعالية الحجة في كسب الامتثال أو فشلها في ذلك.

الكلمات المفتاحية: الاحتجاج بالخوف، المنطق، علم النفس، المغالطة، الاستدلال العملي.

Abstract:

There is considerable interest in fear appeal arguments in both the normative (logical) and the empirical (psychological) literature on argumentation. However, these two streams are, so far, relatively independent of each other. In this paper, an attempt is made to join them together, or at least to open up a canal between them. In this paper, we identify important, underlying structural relationships between these two aspects, that is, the normative aspect of whether the argument is correct or fallacious and the empirical aspect of whether the argument is efficacious or not in gaining compliance.

Key words: fear appeal arguments, logic, psychology, fallacy, practical reasoning.

مقدمة

اهتمت أدبيات الحجاج المعيارية (المنطقية) والتجريبية (النفسية) اهتمامًا لافتًا بالحجج المتوسلة بالخوف fear appeal arguments *[1]. لكن مع هذا الاهتمام المشترك، فقد ظل كل تيار منهما، حتى اليوم، مستقلاً نسبيًا عن الآخر. في هذا البحث حاولنا جمعهما معًا، أو شق قناة وصل بينهما على الأقل[2].

دُرست الحجج المتوسلة بالخوف في المنطق ضمن فئة *حجة العصا**[3] *argumentum ad baculum* *[4]، بوصفها نوعًا من المغالطات غير الصورية (مع أن هناك بعض الشك في حقيقة انتمائها إليها، كما سنرى)؛ ودُرست في التواصل الكلامي لتقدير فعاليتها في حمل مجموعة مستهدفة من المجيبين على تبني إجراء موصى به، وقد رُكز في المقام الأول على [دراسة] الإعلانات التجارية الموجهة للجمهور.

حددنا في بحثنا هذا علاقات مهمة هيكلية كامنة بين الجانب المعياري المعني بسلامة الحجة أو مغالطتها، والجانب التجريبي المعني بفعالية الحجة في كسب الامتثال أو فشلها في ذلك.

1. حجج العصا

درجتْ كتب المنطق، منذ زمن بعيد، على عَد *حجة العصا* التقليدية (حجة الهراوة أو عصا) حجة مغالِطة. لكن، مع ذلك، فقد اختلفتْ في تعريفها؛ فمن هذه الكتب من يُعرفها بأنها استخدام التهديد في المحاجة، ومنهم من يُعرفها بأنها استخدام القوة، في حين يُعرفها بعضهم الآخر بأنها توسل بالخوف. في واقع الأمر، معظم الحالات المستشهَد بها في كتب المنطق تنطوي فعلًا على تهديدات، لكن بينها كذلك حالات قليلة جدًا من استخدام أساليب الترهيب (ما يسمى بـ "إثارة الذعر" scaremongering) التي لا تَتخذ تحديدًا شكل طرف يوجه تهديدًا إلى طرف آخر.

يُعرَّف *التهديد* *a threat* (أو على نحو أدق، فعل القيام بالتهديد) بوصفه فعلًا كلاميًا يستوفي ثلاثة شروط أساسية(Walton 1992b, 163) هي:

1. *شرط تمهيدي preparatory condition*: يقضي أن للمستمع ما يحمله على اعتقاد قدرة المتكلم على إيقاع الحدث المهدَّد به؛ وأن المتكلم والمستمع يفترضان، كلاهما، أن ذلك الحدث لن يقع ما لم يتدخل المتكلم.

2. *شرط الإخلاص sincerity condition*: يقضي أن المتكلم والمستمع كلاهما يفترض أن وقوع الحدث المهدَّد به لن يكون في مصلحة المستمع؛ وأن هذا الأخير يريد تجنب وقوعه إن أمكنه ذلك، وأنه سيتخذ الخطوات اللازمة لتجنبه إذا لزم الأمر.

3. *شرط جوهري essential condition*: يقضي أن المتكلم سيحرص على وقوع الحدث المهدَّد به، إن لم يُنفِّذ المستمع الإجراء الذي عيَّنه له (المتكلم).

ينطوي أكثر أنواع *حجة العصا فعالية* على فعل كلامي غير مباشر ـ التلفظ الذي يدفع به المتكلم ـ له شكل التحذير(المعلَن)، لكن المتكلم والمستمع يدركان (ضمنيًا) أن ثمة تهديد قد وجِّه. عصابة معروفة، مثلا، تقول لتاجر صغير: "ينبغي أن تعطي الإتاوة، فهذا حي خطير جدًا، وأخِر رجل لم يدفع نُهب متجره ودُمر؛ حدث ذلك مباشرة عقب فشله في الدفع". في حالات كهذه، يَمنح الفعل الكلامي غير المباشر للمدعي proponent فرصة للتنصل من المسؤولية، بأن يقول: "لم أوجه أي تهديد، كان ذلك مجرد تحذيرا!"

الاحتجاج بالخوف نوع من *حجة العصا* التي لا تتضمن تهديدًا، وإنما مجرد تحذير من أن بعض النتائج السيئة أو المرعبة ستقع إذا امتنع المجيب respondent عن تنفيذ الإجراء الذي وصِّي به.

استشهد والتون Walton (1992a, 230-31) لهذه الحالة بمثال إعلان يُروج طُعمًا للفئران. يُحذِّر هذا الإعلان الجمهور من مغبة الاقتراب من فأر نافق، لأنه قد يعرضهم للإصابة بمرض لايم Lyme Disease، ثم يقول: "مع طُعمنا هذا، لن تضطروا حتى إلى لاقتراب من الفأر؛ فبمجرد أن يَلتقط الطعم سيذهب للخارج لينفق هناك"[5].

وصَف كلارك Clark (1988,111) حالة ثانية، وهي عن إعلان باكستاني يصور أبًا يشعل سيجارة، بعد أن أنهى عشاءه، فيخر على وجهه صريعًا. في أثناء تغطية الطبيب لوجه المتوفى، يلتفت إلى آلة التصوير ويقول: "هذا يمكن أن يكون أنت، إن لم تقلع عن التدخين[6]".

هذان المثالان من *حجة العصا* كلاهما توسَّل بالخوف، إلا أن المتكلم فيهما لا يمثل تهديدًا للمستمع، بالمعنى المحدَد له آنفا. كِلا التوسلين مهدِد threatening للمستمع، بمعنى أنهما يشيران إلى بعض رسائل الخطر أو العواقب الضارة به. لكن الفرق أن المتكلم في الحالتين معًا لا يخبر المستمع أنه يعتزم شخصيًا (المتكلم) التسبب في هذا الحدث السيء الذي يُحذِّر منه، إن لم ينفِّذ المستمع الإجراء الموصى به.

تثير هذه الحالات مشكلة للمنطق: أنضيق تعريف *حجة العصا*، بوصفها نوعًا من الحجة التي تستخدم التهديد (أو تتوسل بالقوة، مهما كان تعريفها) أم نوسعه، فنجعلها تشمل التوسلات بالخوف التي لا تتضمن القيام بتهديد؟ ناقش رين Wreen (1988، 1989) هذه الأسئلة عن كيفية توسيع تعريف *حجج العصا* أو تضييقه، وأنا أيدت اعتماد المقاربة الأشمل*[7] في(1992a, Ch. 5) .

يَخلق انتهاج هذه المقاربة الأشمل مشكلًا إضافيًا أمام كيفية تعريف نوع الحجة المتوسلة بالخوف (التي لا تنطوي أساسًا على تهديد)، بوصفها نوعًا مُنمازًا من الحجج المتمتعة ببنية واضحة يمكن الاحتكام إليها في تقييم الحالات. جزء من الحل هو أن نَعدَّ الاحتجاج بالخوف حاملًا لبنية نوع من الحجاج يدعى *الاحتجاج بالعواقب*، أي تقديم حجة لقبول (رفض) صدق عبارة ما بذكر عواقب (على المجيب) قبولها (أو رفضها) (Walton 1992a, 26).

كثيرًا ما يُستخدم الاحتجاج بالعواقب في المداولات، التي يَنصح فيها أحد الطرفين للآخر، فيدله على التصرف المناسب حين يواجه وضعًا يتطلب حسن الاختيار.

يتخِذ الاحتجاج بالعواقب [ح.ع] شكلين أساسيين: إيجابي (ح.ع +) وسلبي (ح.ع -):

(ح.ع -)

- إذا نفَّذتَ (المجيب) الإجراء "إ"،
- فستترتب عنه عواقب سلبية؛
- لهذا، لا ينبغي لك تنفيذ "إ".

(ح.ع +)

- إذا نفَّذتَ (المجيب) الإجراء "إ"،
- فستترتب عنه عواقب إيجابية؛
- لهذا، ينبغي لك أن تنفِّذ "إ".

يمكن تطبيق الأشكال نفسها، (ح.ع -) و (ح.ع +)، حين يكون الإجراء المتحدَث عنه هو تقصير أو فشل في تنفيذ بعض الإجراءات المحددة "إ"*[8]. نعني هنا بكلمتي "إيجابية" و"سلبية": "جيدة (سيئة) للمجيب"، وفي الوقت نفسه "يَعُدها المجيب جيدة (سيئة)".

2. بحوث تجريبية في التوسلات بالخوف

يرى الباحثون التجريبيون التوسلَ بالخوف نمطًا مميزًا من الحجاج؛ فهو عندهم ضرب من الحجة التي تُستخدم لتهديد فئة مستهدفة بعواقب مخيفة (عادة ما تكون هذه العواقب هي احتمال الموت) لحملها على تبني الاستجابة المطلوبة.

يُعرِّف ويت Witte التوسل *بالخوف* بأنه "رسالة مقنّعة تحاول إثارة مشاعر الخوف بتصوير تهديد جِدي ووثيق الصلة بالذات، ثم اتِّباع هذا الوصف باستعراض توصيات تُقدَم على أنها فعالة ومستطاعة في ردع ذلك التهديد" (1994,114). يتكون مثل هذا التهديد، وفقًا لـ ويت وسامبسون Sampson وليو Liu، عادة من "بعض النتائج الرهيبة أو الأذى الذي سيصيب الفرد لعدم تبنيه

الاستجابة الموصى بها" (1993,3). ما وصِف هنا بأنه *تهديد* ربما يمكن تعريفه (في ضوء التعريف المقترح آنفا *للتهديد*) بوصفه موقفًا مهدِدًا بالخطر threatening situation.

نذكر من بين أمثلة التوسلات بالخوف المستخدمة في الإعلانات التجارية ـ وغيرها من أنواع الرسائل العمومية التي تستهدف ردود فعل الجمهور- ما يلي: درس جانيس Janis وفيشباخ Feshbach (1953) التحذيرات المتوسلة بالخوف التي تُنذر المراهقين تسوسَ أسنانهم، إن لم تنظَف تنظيفًا صحيحًا. ودرس روجرز Rogers وموبورن Mewborn (1976) الإعلانات التي تقول للمدخنين إنهم سيلقون موتًا مؤلمًا بسرطان الرئة، ما لم يقلعوا عن التدخين. ودرَس ويت (1994) التوسلات بالخوف التي تُعبر عن تهديد لطلاب الجامعات بأنهم عرضة للإيدز، إن لم يستخدموا العازل الطبي استخدامًا صحيحًا.

أشارت بحوث ويت إلى أن التوسلات بالخوف يمكن أن تكون فعالة، لكن بشرطين:

- أن يكون التهديد ذا مصداقية، ليراه المجيب خطرًا حقيقيًا عليه.
- عَد المجيبِ الإجراءَ الموصى به لردع التهديد ممكنًا وسهل التنفيذ.

في الواقع، تشير هذه البحوث، وفق تحليلنا، إلى أن تأثر المجيب بهذه التوسلات رهين بالموازنة بين الشرط الأول والثاني. ففقط إذا كانت جدوى الإجراء الموصى به وسهولته تبُزان التهديد، فإن المجيب سيقتنع باتخاذ ذلك الإجراء؛ وإلا فإنه سيختار التعاطي معه (التهديد) عاطفيًا، كأن يبرر لنفسه الظن بأن التهديد قد لا يحدث حقيقة. على ما يبدو فإن هيكلة هذه الخيارات هي مهمة منوطة بمنطق حجة التوسل بالخوف.

الاحتجاج بالخوف في حالة المراهقين، لحملهم على استخدام العازلات الطبية في برنامج كَنَدي، استجاب له المراهقون ممن قاوموا الرسالة استجابة نمطية، وهي: "لا يمكن أن يحدث هذا لي أبدًا". وهذه من سمات المراهقين الذين يشعرون أنهم "خالدون"، أو أن العواقب المميتة لا يمكن أن تطولهم[9]. استجابتهم هذه هي مساءلة للشرط الأول الوارد في تعريف وايت، أو إنكار له.

تقود هذه الأسئلة التجريبية عن فعالية الحجج المتوسلة بالخوف، إلى أسئلة معيارية ـ يبدو أنها مرتبطة بها ـ تخص الشروط التي تكون بموجبها هذه الحجج سليمة correct أو غير سليمة incorrect. لا أقصد هنا بعبارة "سليمة" و "غير سليمة" أنها صحيحة استنباطيًا*[10] deductively valid أو قوية استقرائيًا؛ بل أحيل إلى المعايير التداولية التي تُستخدم وفقها حجج كهذه في تحويل عبء الدليل*[11] burden of proof ضمن سياق تبادل حواري (Walton, 1992b). يبدو أن للحجج المتوسلة بالخوف، من حيث هي نوع من الاحتجاج بالعواقب، بنية تنطوي فعلًا على متطلبات معيارية، استيفاؤها هو ما يَميز الاستخدام السليم (المناسب) لهذه الحجج من غيره.

لا غرو أن هذا السؤال المعياري عن سلامة الحجة، تبعًا لبعض المعايير البنيوية المميزة للحجة السليمة، ليس هو الهم الأول للبحوث التجريبية في التوسل بالخوف؛ كونها معنية أساسًا بتحديد الشروط التي بموجبها تكون الحجج *فعالة* (ناجعة)، أي تجعل الجمهور المجيب يمتثل النتيجة الموصى بها بتنفيذ ما تطالبه به.

لكن، مع ذلك، فإن هذين الاهتمامين [المعياري والتجريبي] مرتبطان في حالة الحجج المتوسلة بالخوف، كما آمل أن أُظهر هنا. فما يستطيع المجيب إتيانه من أفعال، كما سنبين، محصور أساسًا في نطاق الأفعال التي تجيزها البنية التحتية underlying structure للحجة المتوسلة بالخوف بوصفها نوعًا من التفكير العملي.

ينبغي أن نشير إلى مسألة مهمة تخص المصطلحات الموظفة في البحوث التجريبية، هي اختلاف تعريفها لمصطلح التهديد عن المعنى المتقدم ذكره في تعريف فعل التهديد. فويت (1994,114)، مثلًا، يُعرف *التهديد* بأنه: "خطر أو ضرر موجود في البيئة علِمه الأفراد أم جهلوه". فالتحذير القائل: "سرطان الرئة مميت"، هو تهديد بهذا المعنى، لكنه ليس بالضرورة *تهديدًا* بالمعنى الذي أُعرفه به (1992a).

لهذا، فمن المهم أن نميز هنا بين حجة مهدِدة threatening وأخرى تعبر عن تهديد expresses a threat (بالمعنى المتقدم ذكره والمحدد بعناية). الشيء *المهدِد* هو ما يمثل خطرًا أو ضررًا على السلامة أو حفظ النفس. فيمكن أن تكون الحجة مهدِدة بهذا المعنى، دون أن تُعبر عن تهديد للمجيب (بمعنى الفعل الكلامي المعرف آنفًا). يُحذِّر الصوصُ في قصة "الفرخ الصغير"*[12]، قائلًا: "السماء تقع على الأرض!"، وقد وجدتْ حيوانات الحضيرة هذا مهددًا جدًا (منذر بالخطر)، لكن الصوص (على ما يبدو) لا يهدد هذه الحيوانات، أي يتهددهم بالضرب إذا لم يعطوه حَبًا أو ما شابه.

على وضوح ما تظهره وجهة النظر النحوية هذه عن الفرق بين *التهديد* threat *والمهدِد* threatening*[13]، فإن ذلك ظل مصدرًا للكثير من الخلط في موضوع الحجج المتوسلة بالخوف.

3. بنية الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف

تقوم بنية الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف على المكونات الآتية: الحجة لها عارض: "ع"، يحاوِر مجيبًا (خصم، مستمع): "خ"؛ غرض "ع" من الحوار هو جعل "خ" ينفِّذ إجراء معينًا: "إ". تدور وسائل الحمل على الامتثال حول خطر: "ط"، يراه "خ" مآلًا سيئًا جدًا، وهو يمثل عادة خسارة محتملة لسلامة "خ" أو لدوام رفاهيته. في حالات كثيرة، تمثل "ط" خسارة "خ" للحياة. هذه السمة واضحة في الحالات المذكورة في القسم الأول من هذا البحث.

جوهر الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف هو الإشراط الذي يُقدَم بوصفه رسالة من "ع" إلى "خ". وهو كالاتي:

(ش.خ)

- إذا (خ) لم تنفِّذ "إ"، فإن "ط" سيحدث.

يُستخدم الإشراط (ش.خ) في الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف بوصفه جزءًا من الاستنتاج المنطقي المقدم من "ع" إلى "خ". وعلى نحو أكثر دقة، نقول إن سلسلة الاستدلال هذه هي تعاقب لاستنتاجين رُبطا معًا:

(ش.ط)

- "ط" سيئة جدًا عليك.
- لهذا، ينبغي لك إيقاف "ط" إذا أمكنك ذلك.
- لكن السبيل الوحيد أمامك لإيقاف "ط" هو القيام بـ "إ".
- لهذا، ينبغي لك القيام بـ "إ".

يَظهر تأثير (ش.ط) عند توظيفه في حالة معينة، عندما يوضع المجيب "خ" بين المطرقة والسندان: فإما أن يقبل ضرورة حدوث "ط"، وهو ما لا يطيقه بحال، أو يقوم بـ "إ". لهذا، فالغرض من استخدام الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف هو جعل "خ" يقوم بـ "إ"، أي أن يُنفِّذ ما وصِّي به (ما امتنع من فعله أو قصر فيه).

بَيد أن ثمة جانبًا آخر للسياق العملي، حيث يُستخدم هذا النوع من الحجج أثناء تبادل المحادثات اليومية، هو أن قيام "خ" بـ "إ" ينطوي عمومًا على مشقة أو كراهة. لهذا، فاستخدام "ع" لحجة متوسلة بالخوف، يوجب توفيرها حوافز كافية للتغلب على مقاومة "خ" القيام بـ "إ".

الحجة المتوسلة بالخوف مرعبة، وهي ليست مستخدمة أو مفيدة في السواد الأعظم من حالات الحجج اليومية. فلا يُلجأ إليها إلا إذا وجِدت مقاومة كافية أو خمول من جانب "خ" يتطلب حجة قوية تفُت مقاومته؛ من هنا يستمد تعبير "بين المطرقة والسندان" ملاءمته لوصف حال "خ".

ينطوي فعل "خ" لـ "إ" على درجة من الألم والجهد أو الكراهة؛ لهذا، كي تكون الحجة فعالة، يجب أن تكون القيمة السلبية لـ "ط" عند "خ" أكبر بكثير من القيمة السلبية لتنفيذ "إ". فظاعة سوء "ط"، إن صح التعبير، يجب أن تجبر "خ" على اختيار السوء المحدود لـ "إ". يجب أن يضطر إلى اختيار أهون الألمين.

يتعلق أحد جوانب الحجة المتوسلة بالخوف الذي لا يُعَد من سماتها الأساسية، إلا أنه مهم لفهم كيفية عملها، بالمتغيرين "ط" و "إ". فـ"ط" كثيرًا ما تكون نتيجة آجلة، قد تحدث مستقبلًا في وقت غير محدد؛ في حين، قد يكون "إ" إجراء يتطلب اتخاذ خطوات فورية معجَّلة، على نحو أكثر إلحاحًا لـ "خ"؛ وإن لم يفعل، فإن ذلك سيؤثر فيما سيحدث في المدى القريب. هذا الجانب الزمني هو من سمات التفكير العملي كما يُستخدم في المداولات والتخطيط، انظر: (Wilensky 1983, Bratman 1987وWalton 1990).

هذا الجانب مهم؛ لأن التوسل بحجج الخوف غالبًا ما يكون أجدى عندما تكون هناك معاوضة بين عاقبة أو هدف آجل وبعض الإجراءات اليومية ذات التأثير العاجل. كثيرًا ما تنطوي هذه الحجج على الاختيار ما بين السلامة على المدى الطويل والإشباع الفوري. لهذا، إن كان المجيب غير مُلم إلمامًا كافيًا بالعواقب طويلة الأمد للأفعال، أو أنه لسبب ما لا يلقي لها بالًا، فقد لا يُجدي معه استخدام حجة متوسلة بالخوف. فهذا النوع من الحجج قد يؤثر في بعض المجيبين دون بعض؛ فإذا كان مثلًا المجيب مراهقًا، ممن لا يبالون كثيرًا بالعواقب طويلة الأجل لأفعالهم أو لا يَقدرونها، فإن الحجة المتوسلة بالخوف لن تفعل فعلها فيه.

أصبح واضحًا الآن أن جزءًا على الأقل من بنية شكلي الحجة (ش.خ) و (ش.ط) هو بنية حجاج بالعواقب. إذ يوصى بـ "إ" على أنه إجراء ينبغي للمجيب تنفيذه، على أساس أنه سيجنبه عواقب وخيمة (أي "ط").

لتحصيل منظور أوسع عن الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف، بوصفها نوعًا مميزًا من الحجة المستخدمة لربط سلسلة من الاستنتاجات معًا، يلزمنا الانتقال بالحديث إلى تحليل الاستدلال العملي.

4. الاستدلال العملي

للاستدلال العملي صورة خاصة، بوصفه نوعًا من الاستنتاج المعلَل، كما حلله كل من: أنسكيم Anscombe (1957) وديغز Diggs(1960) و فون رايت Von Wright (1963، 1972) وكلارك (1987) و أودي Audi(1989)، وأنا شخصيًا (1990)[14].

يستند الاستدلال العملي [إ.ع]، في أبسط صوره، إلى مقدمتين. تنص الأولى على أن فاعلًا: "ف" له هدف: "ه" يقصده، والثانية على أن بعض الإجراءات: "إ" يعدها "ف" وسيلة لتحقيق "ه".

(إ.ع)

- "ه" هدف لـ"ف".
- يظن "ف" أن القيام بـ"إ" وسيلة لتحقيق "ه".

– لذلك، يخلص "ف" إلى أن القيام بـ "إ" هو إجراء معقول عمليًا.

الاستدلال العملي هو سَلسَلة لتعاقب استدلالات فرعية من الشكل (إ.ع) معًا.

ثمة مثال بسيط، من النوع الذي درسه ديغز (1960)، سيوضح كيف يُستخدم الاستدلال العملي في التبادلات اليومية للاتصالات التشاورية:

الحالة "د": عابر سبيل في ممر Centennial Hall قال للأستاذ "ج": "عذرًا، كيف أبلغ Graham Hall؟" رد الأستاذ "ج": " اذهب إلى نهاية الممر، ثم اتجه يمينًا، تَجاوز Dean's Office، اتجه يسارًا في نهاية الرواق ثم اعبر قسم *الإعلام*."

في الحالة "د"، بيَّن عابر السبيل بجلاء أن هدفه من السؤال هو بلوغ Graham Hall. وهذا هدف محدد جدًا. وقد اقترح الأستاذ "ج" إجراءً يقول إنه سيمكِّن عابر السبيل من تحقيق الهدف "ه". استُهل التبادل التداولي في الحالة "د" بسؤال "كيف". طلبًا للإرشاد إلى وسيلة تُبلّغ هدفًا، ويمكن أيضًا وصفه بأنه تبادل حواري يَلتمس فيه طرف (عابر السبيل) معلومات من طرف آخر (الأستاذ: "ج") يَفترض أنه في وضع يخوله معرفتها.

في حالات أخرى، قد يكون الهدف مجردًا. فمثلًا، قد يكون هدف الطبيب من العلاج هو الإسهام في تحسين صحة مريضه. لكن، لأن "الصحة" مفهوم مجرد جدًا، فقد يصعب أن نحدد، في وضع بعينه، مقدار ما يمكن أن تبلغه هذه الصحة، أو ما يحتمل (جدلًا) أن يسهم فيها.

وفقًا للدراسة الاستقصائية التي أجريتُها عن بنية خصائص حجة الاستدلال العملي والواردة في (1992c)، فإنه نوع من الحجة التداولية، التي تُقيَّم تقييمًا أفضل بوصفها تبادلًا حواريًا بين عارض "ع" ومجيب "خ". كل منهما يكون ملتزمًا بمجموعة من الالتزامات من النوع الذي حدده هامبلين Hamblin (1970,1971). فهدف العارض من الحوار هو استخدام مقدمات استدلال عملي من الشكل (إ.ع) استخدامًا معقولًا لضمان التزام المجيب النتيجة المطلوبة.

في إطار حوار كهذا، لا يكون المجيب ملتزمًا النتيجة أصالة؛ أي أنه يكون مستعدًا لمساءلتها أو حتى رفضها. لهذا، توجد على كل استخدام للحجة العملية من الشكل (إ.ع) يستخدمها "ع" مجموعة من أربعة أسئلة نقدية (أ.ن) مرتبطة بها، ويمكن لـ"خ" استخدامها (Walton 1992c, 999)، وهي:

(أ.ن)

1. هل ثمة وسائل بديلة لتحقيق "ه" بخلاف "إ"؟
2. هل يستطيع "ف" فعل "أ"؟
3. هل لـ "ف" أهداف غير "ه" يمكن أن تتعارض وتنفيذ "ه"؟
4. هل يترتب عن قيام "ف" بـ "إ" آثار جانبية سلبية ينبغي أخذها بالحسبان؟

في أثناء تبادل الحوار، إذا كانت مقدمتا حجة لها شكل (إ.ع) مؤمنتين تأمينًا مُرضيًا بالأدلة التي يقدمها "ع"؛ فإن عبء الدليل، أو عبء البينة weight of presumption، يُلقى على "خ" كي يرد. فإذا طرح "خ" أي من الأسئلة النقدية الأربع (أ.ن)، فإن ثقل القرينة يعود على "ع" للإجابة.

عمومًا، لا يُعَد السؤال النقدي (2) موضع شك في حالات الحجج المتوسلة بالخوف المبحوثة هنا*[15]؛ لذلك، فانشغالنا سيكون بالمقدمات الثلاث الأخر. مثلًا، في الحالة "د" المذكورة آنفًا، قد يُثار السؤال (1) إذا وُجدت سبل أخرى لبلوغ Graham Hall تصلح مرشحًا محتملاً لتكون "إ". لنفترض، مثلًا، أن إحدى السبل أقصر لكنه أعقد. فأيهما "الأفضل" إذن؟ سلوك السبيل الأطول يضعف احتمالية التوهان، وقد يُسهل على الأستاذ "ج" إعطاء التوجيهات. ما هو "أفضل" يعني هنا ما يفضي إلى تحقيق الهدف بفعالية.

السؤال (3) قد يكون مهمًا؛ لأن "خ" ربما له أهداف أخرى تهمه كذلك. السؤال (4) من المحتمل أن يكون مهمًا أيضًا في التوسلات بالخوف؛ لأن تنفيذ "إ" قد يكون صعبًا أو مؤلمًا لـ "خ". قد يكون لتنفيذ "إ" عواقب أخرى على "خ"، وهي عنده أشد إيلامًا أو أهمية من "ط".

5. أسئلة نقدية عن التوسلات بالخوف

عندما تُستخدم حجة متوسلة بالخوف لحمل مجيب ما على تبني إجراء موصى به، فإن فرضيتنا هي أن بنية هذه الحجة تُحلل على نحو أفضل بعَدِّها حالة case من التفكير العملي المستخدم في حوار تقديم مشورة (نوع من الحوار التشاوري بين طرفين)[16].

يَستند التوسل بالخوف إلى مقدمتين، تفترض الأولى أن المجيب يستهدف حفظ ذاته، والثانية أنه يفهم، أو يمكن أن يفهم، أن قيامه ببعض الإجراءات سيسهم في تحقيق هذا الهدف أو سيعيقه. الاستدلال مرتبط بمؤشر الزمن أو هو مؤقت بطبيعته. النتيجة التي يُفترض أن يخلص إليها المجيب هي أنه ينبغي له (من الناحية العملية، شريطة التزامه الأهداف) أن يتبنى الإجراء المُوَصّى به.

لكن، ما الخيارات التي يملكها المجيب المتداول تداولًا عقلانيا*[17]؟ كيف يمكنه الإفلات من نتيجة الاستدلال؟ الخيارات المتاحة أمامه تمثلها الأسئلة النقدية الأربعة (أ.ن).

انظر قضية التدخين. المجيب لا يود الإصابة بسرطان الرئة؛ فهذه عاقبة مؤلمة جدًا ومن شأنها أن تُقصر حياته. وعليه، فإن الإصابة بسرطان الرئة في المستقبل تُعد "ط"، أي عاقبة وخيمة تتعارض والهدف الأساسي المتمثل في حفظ النفس. علاوة على ذلك، فـ"ط" عمومًا هي نتيجة سيئة جدًا ومؤلمة. لكن، كيف يمكن للمجيب تفادي "ط"؟ الإجراء الموصى به (ما امتنع من فعله أو قصر فيه) هو التوقف عن التدخين. أترى للمجيب مفرًا من الوقوع "بين المطرقة والسندان"؟

نأتي بعد هذا إلى البحث عن مخرج من بين ظهراني الأسئلة النقدية. أهناك وسائل لتجنب "ط" دون الإقلاع عن التدخين؟ يبدو ألا مناص؛ فالخبراء العلميين يرون التدخين شرطًا كافيًا للإصابة بسرطان الرئة (على مدى زمن طويل كفاية)، أو على الأقل هو كاف لجعل الإصابة به واردة جدًا. ولا يبدو أن هناك أي وقاية معروفة أو حماية من هذه النتيجة إذا دخن المرء. على الأقل، هذه افتراضات لها شعبية، ويُفترض أنها تستند إلى مكتشفات علمية.

ثانيًا، هل الإقلاع عن التدخين ممكن؟ الجواب نعم، لكنه صعب. وهذا يقودنا إلى السؤال (4).

الإقلاع عن التدخين صعب؛ لأنه إدمان، والإقلاع عنه مؤلم. وله أيضًا عواقب أخرى يمكن عدها غير سارة. فمن المعروف مثلًا ميل المقلعين عن التدخين إلى اكتساب وزن إضافي. وعليه، فهناك آثار جانبية سلبية لـ "إ"، والأسوأ من هذا كله، أن هذه العواقب عاجلة وليست آجلة (في المستقبل البعيد). لذا، يتطلب تنفيذ "إ" بعض العزم والحسم. وهذه آفة الإرادة الضعيفة *Akrasia*.

لكن السؤال النقدي (3) هو أيضًا عامل مهم. فالتدخين أحد تلك الملذات الصغيرة أو المكافآت التي تساعدنا على اجتياز مصاعب الأيام، نلجأ إليها للشعور ببعض المكافأة على ما بدلناه من جهد. لذلك، فالتدخين يلبي حاجة أو هدفًا أو مكافأة عاجلة.

في هذه المرحلة من الاستدلال، يمكن أن يَظهر تضارب في الأهداف يَضطر المجيبَ إلى تعيين أي أهدافه هو الأهم. فإن ظهر هذا التضارب، فقد يكون على المجيب النظر في إمكان وجود وسيلة أخرى لتحقيق الهدف الثانوي [الملذات الصغيرة] دون الدخول في صراع مع الهدف الأساسي [الحياة]؛ كإيجاد مصادر للمتعة العاجلة غير التدخين (التي ليس لها العواقب القاتلة نفسها).

في حالة الإيدز، يتمثل العامل المهم في كون المتعة الجنسية (ربط علاقة جنسية مع زملاء الدراسة) هي بوضوح مصدر قوي جدًا للمتعة العاجلة (وربما للرضا الاجتماعي أيضًا) عند المراهقين. ثم إن الطلاب المقابَلين قد وفدوا من بلدات صغيرة، حيث يُرجِّح اقتناء العازل الطبي من الصيدليات تعرف الأقارب أو أصدقاء العائلة إليهم. لهذا، يجب على الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف أن تسُد على المجيب منافذ الهروب بالسؤالين النقديين (3) و(4).

لكن أكبر عقبة أمام استخدام الحجة المستمَدة من التوسل بالخوف في هذه الحالة هي أن المراهقين يعتقدون أنهم (شخصيًا) "خالدون". أي أنهم يقاومون فكرة كون فقدان المناعة المكتسبة (الإيدز) خطرًا حقيقيًا يطولهم شخصيًا. يوصلنا هذا إلى مساءلة المقدمة الثانية للاستنتاج العملي، كما سطرناه آنفًا. وهي تعني، في هذه الحالة، شكًا أو إنكارًا للعبارة القاضية بكون الإيدز خطرًا من شأنه قتلي.

الأمر الآخر الذي يجب توخي الحذر بشأنه حال استخدام الحجج المتوسلة بالخوف، هو حصول المجيب على دليل ما يفيد بتضخيم احتمال تحقق نتيجة التهديد؛ لأنه سيتخذ ذلك ذريعة للإفلات من ضغط الحجة. ولنا في فيلم "Reefer Madness" الذي كان يوظَف في الخمسينيات لتخويف المراهقين من المخدرات وإبعادهم عنها *[18]شاهدًا كلاسيكيًا على الحالات المبالِغة في استخدام الاحتجاج بالخوف. لهذا، فمن الأهمية بمكان أن تبدو الحجة المتوسلة بالخوف "واقعية" عند تقديمها، وألا تخلق انطباعًا بأن العاقبة الوخيمة التي تُنذرها "مُفرطة" أو مضخَمة.

الهوامش

مصدر النص:

Walton, D. (1996). Practical Reasoning and the Structure of
Fear Appeal Arguments. *Philosophy & Rhetoric, 29*(4), 301-313.

*[1] الإحالات المقرونة بنجمة من وضع المترجم:

تدور معاني "Appeal" على:

- الطلب والالتماس أو الاستغاثة / الاستئناف أمام القضاء (أو من له سلطة) رجاء إعادة النظر في قرار سابق /صفة تجعل حاملها (شخص أو شيء) مرغوبًا وجذابًا. / "Appeal to"(idiom) : محاولة إقناع شخص ما بفعل شيء من خلال مناشدة مبدأ أو صفة. كأن نقول ناشدت إحساسه بالعدالة.

https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/appeal

بهذا، تكون الترجمة الحرفية لـ "Fear appeal" هي استدعاء الخوف والتوسل به ومناشدته واللجوء إليه، لحمل المستمع على فعل شيء ما أو إعادة النظر في قرار اتخذه (استئناف). هذا المعنى قريب في لساننا من قول القائل: ناشدتك الله والرحم. و"Appeal to fear Argument" تدل على الحجة المعولة على التوسل بالخوف في تحقيق الإقناع. والتعويل على شيء ما في إقناع المستمع هو احتجاج به. إذا تقرر هذا، فسنعاوض بين العبارات الآتية: "الحجة المتوسلة بالخوف" و" الاحتجاج بالخوف" و"التوسل بالخوف" حسب ما يجيزه السياق ويقره النص المترجم عنه.

[2] دُعم هذا العمل بمنحة من مجلس البحوث الاجتماعية والعلوم الإنسانية الكندي (The Social Sciences and Humanities Research Council of Canada) وأود أن أشكر Kim Witte على إمدادي بمطبوعات بعض البحوث.

*[3] حيثما وردت في النص عبارة: "*حجة العصا*" مائلة، فقد وردت في النص المترجم عنه باللغة اللاتينية: "*Argumentum ad Baculum*".

*[4] الترجمة الحرفية لـ *Argumentum Ad Baculum* هي: Argumentum: حجة، Baculum: العصا، الصولجان (السلطة الملكية)، القضيب. Ad: حرف جر، له معان عدة، أهمها: إلى، ل (لام التعليل)، لحال (بسبب)، لكي، على (يتعلق)، نحو (في اتجاه)، بِ، بحسب، في (حول)، من. بجمع هذه المعاني يكون معنى العبارة ككل: حجة من العصا، حجة بالعصا، حجة نحو العصا. أو نقول: احتجاج بالعصا، أو احتجاج بالقوة، أو توسل بالقوة والعصا، أو اتخاذ العصا حجة.

[5] كثير من طلبتي في أقسام الحجاج ممن شملهم الاستطلاع كانوا قلقين من الأثر الجانبي الذي يمكن أن يحدث إذا زحف الفأر إلى مكان ما في المنزل لا يمكن الوصول إليه ونفق هناك.

[6] من الواضح أن هذا الإعلان سُحب؛ لأن المشاهدين وجدوه صادمًا ومزعجًا، ولا يصلح أن يكون رسالة تجارية تلفزيونية (انظر Clark 1988, 111).

*[7] يترتب عن تبني والتون لهذه المقاربة الموسعة رفض عد *حجة العصا* مغالطة بطبيعتها. فهي قد تكون كذلك وقد لا تكون، بحسب استخدامها وسياق الحوار الذي وظفت فيه. فحجة العصا إذا تضمنت تهديدات ناعمة غير عنيفة وغير مباشرة، وصُبت في قالب

حجاج عملي مستند إلى ذكر العواقب، تكون حجة مشروعة ومعقولة؛ وإذا تضمنت تهديدات خشنة عنيفة ومباشرة، وخرقت ضوابط نوع الحوار الذي استخدمت فيه، تكون حجة مغالطة. (انظر كتابَي المؤلف: The Place of Emotion in Argument ،(2010) و Scare Tactics: Arguments that Appeal to Fear and Threats ،(2013))

[8]* لو أن أبًا رأى من ابنه تقصيرًا في أداء الصلاة، ورغب في حمله على أدائها، فيمكنه اتباع الشكلين معًا (الاحتجاج بالعواقب السلبية والإيجابية معا) لتحقيق الرغبة ذاتها:

الاحتجاج بالعواقب السلبية:	الاحتجاج بالعواقب الإيجابية:
- إذا قصرت في أداء الصلوات،	- إذا اجتهدت في أداء الصلوات،
- فإن الله سيغضب عليك؛	- فإن الله سيرضى عنك؛
- لهذا، يجب أن تصلي.	- لهذا، يجب أن تصلي.

[9] بث هذا التقرير الخاص على قناة CBC ضمن الأخبار المسائية (*Evening News*)، 12 نونبر 1994.

[10]* مصطلح منطقي تقني، يدل على قيمة صورية تطلق على الحجج الاستنباطية التي يستحيل أن تكذب نتيجتها إذا كانت جميع مقدماتها صادقة. وتقابلها قيمة الفساد (Invalid).

[11]* مصطلح قانوني، يعني إلزام المدعي (في قضية خلافية) إثبات دعواه والتدليل عليها (البينة على من ادعى). فإن عجز، خسر دعواه؛ لكن إن نجح، يُلقى عبء الدليل على الخصم المعترض، الذي يصبح مطالَبًا بإقامة الدليل على بطلان دعوى خصمه، أو التسليم لها. يستمر المدعي والمعترض في تداول تحمل عبء الدليل إلى أن يعجز أحدهما فتقوم عليه الحجة.

[12]* قصة أطفال شهيرة، تحكي قصة فرخ دجاج صغير، سقطت ورقة شجرة فوق رأسه فظن أن السماء ستقع على الأرض، فولى إلى بقية الحيوانات منذرا، صارخا: " السماء ستقع على الأرض". فصدقه بعضهم، وقرروا رفع الخبر إلى الأسد.

[13] * نميز نحويًا بين:

threat:Noun اسم، تهديد   threaten: Verb فعل، هَدد   threatening: Adjective نعت، مُهدد.

في الحجة المهددة يعبر المتكلم عن الاستعداد لفعل ما يؤدي إلى ظهور النتائج السيئة التي يخشاها المجيب (لأن لم تفعل ما آمرك به لأضربنك»)، أما الحجة المتوسلة بالخوف فهي تعبر عن تهديد لا يتورط فيه المتكلم، فهو لا يظهر أي نية تدل على أنه سيعمل شخصيًا على فعل وتحقيق النتيجة السيئة التي يخشاها المجيب (كقول الطبيب لمريضه:" إن لم تتوقف عن التدخين، فإنك عرضة للسرطان".)

[14] تاريخيًا، تعود فكرة الاستدلال العملي إلى مفهوم أرسطو عن الحكمة العملية، أو الحصافة *Phronesis* (انظر: "الأخلاق إلى نيكوماخوس" على وجه الخصوص).

[15] *لا يعد كذلك، لأنه شرط أساسي لجدوى التهديد. فإذا كان المهدِد عاجزًا عن فعل الإجراء الموصى به، والمهدَد يعلم ذلك؛ فلن يكون التهديد مجديا، أو مبلِّغا للهدف المرجو من الاحتجاج به.

[16]عن أهداف وخصائص هذه الأنواع من الحوار (محادثة، تبادل نقاش)، انظر: *Plausible Argument in Everyday Conversation* (Walton 1992b)

[17]* هو من إما يقبل الحجة المقنعة (لا يكابر)، أو يردها بسؤال نقدي مناسب لبنيتها إن عدها غير مقنعة.

[18]* فيلم دعائي أمريكي شهير، يُظهر عددا من المراهقين ممن يتعاطون المخدرات في حالة هستيريا، يقتلون بعضهم بعضًا وينتحرون...على نحو مضخم وفج. ولأن ما صوره الفلم لم يكن مطابقا لحال متعاطي لمخدرات، فقد أصبح غرضا للتندر والسخرية.

قائمة المراجع

Anscombe, G. E. M. Intention. Oxford: Blackwell, 1957.

Aristotle. The Nicomachean Ethics. Trans and ed. W. D. Ross. London: Oxford University Press, 1925.

Audi, Robert. Practical Reasoning. London: Routledge, 1989.

Bratman, Michael. Intentions, Plans, and Practical Reason, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
Clark, Erik. The Want Makers, the World of Advertising: How They Make You Buy. London: Hodder & Stoughton, 1988.
Clarke, D. S., Jr. Practical Inferences. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
Diggs, B. J. "A Technical Ought," Mind 69 (1960): 301-17.
Hamblin, Charles L. Fallacies. London: Methuen, 1970. Rpt. Newport News, Va.: Vale Press, 1993.
_______. "Mathematical Models of Dialogue," Theoria 37 (1971): 130-55.
Janis, l. L., and S. Feshbach. "Effects of Fear-Arousing Communications." The Journal of Abnormal and Social Psychology 48 (1953): 78-92.
Rogers, R. W., and C. R. Mewborn. "Fear Appeals and Attitude Change: Effects of a Threat's Noxiousness, Probability of Occurrence, and the Efficacy of the Coping Responses." Journal of Personality and Social Psychology 34 (1976): 54-61.
Walton, Douglas N. Practical Reasoning: Goal-Driven Knowledge-Base it Action-Guiding Argumentation. Savage, Md.: Roman & Littlefield, 1990.
_____ . The Place of Emotion in Argument. University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press, 1992a.
_____. Plausible Argument in Everyday Conversation. Albany: State University of New York Press, 1992b.
_____. "Practical Reasoning." In Encyclopedia of Ethics, vol. 2, ed. Lawrence C. Becker and Charlotte B. Becker, 996-1000. New York: Garland, 1992c.
Wilensky, Robert. Planning and Understanding: A Computational Approach to Human Reasoning. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1983.
Witte, Kim. "Fear Control and Danger Control: A Test of the Extended Parallel Process Model (EPPM)," Communication Monographs 61 (1994): 113-34.
Witte, Kim, Joe Sampson, and Wen-Ying Liu. "Addressing Cultural Orientations in Fear Appeals: Promoting AID-Protective Behaviors among Hispanic Immigrant and African-American Adolescents." Unpublished paper, 1993.
Wreen, Michael J. "May the Force Be with You." Argumentation 2 (1988): 425-40.
_____. "A Bolt of Fear." Philosophy and Rhetoric 22 (1989): 131-40.
Wright, G. H. von. The Varieties of Goodness. London: Routledge & K.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 38- 49

استراتيجية مكافحة الفشل المدرسي بين تفاقم الوضع وتعدد الأسباب

School failure strategy between aggravation of the situation and multiple causes

د.العربي الحضراوي
larbielhadraoui7@gmail.com
جامعة محمد الخامس الرباط/المغرب

تاريخ الاستلام: 2020/06/07 تاريخ القبول: 2020/09/27 تاريخ النشر: 2020/12/10





تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الأثار السلبية التي تسببها ظاهرة الفشل المدرسي على المتمدرسين، لاسيما حينما يتعلق الأمر بقطاع حساس داخل المنظومات المجتمعية ألا وهو قطاع التعليم الذي يساهم بنسبة كبيرة في نموها من خلال تثقيف عقل المتعلم وينمي فكره ويربي فيه قوة الابتكار وسلامة التقويم وروح النقد مع استقلالية في الرأي. وانطلاقاً من هذه المحددات سوف نبحث عما يمكن أن تخلقه هذه الظاهرة من أزمة خانقة لتدني مستوى التعليم بدرجة أولى وفي خلق مجتمع متشتت الأطراف عبر انتشار عدد كبير من الآفات التي خلقها هذا الفشل من جهة ثانية وكيف يمكن لاستراتيجية الدعم التربوي كوسيلة من وسائل التخفيف من حدة الظاهرة من جهة ثالثة ومن هنا تكمن أهمية هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: ظاهرة الفشل المدرسي. قوة الابتكار. التقويم. الدعم التربوي.

ABSTRACT:

This study aims to reveal the negative effects caused by the phenomenon of school failure on the students, especially when it comes to a sensitive sector within the social systems, which is the education sector that contributes a large percentage to its growth through education of the learner's mind and develops his idea and educates in it the power of innovation and the integrity of evaluation and the spirit of criticism With an independent opinion. Based on these determinants, we will search for what this phenomenon can create from a stifling crisis to lower the level of education in the first degree and in the creation of a society dispersed by the spread of a large number of pests created by this failure on the other hand and how can the educational support strategy as a means of mitigating the phenomenon On the third hand, hence the importance of this study.

Key words: the phenomenon of school failure. The power of innovation. Calendar. Educational support.

مقدمة

إن المتمعن اليوم لأهم الدراسات والأبحاث التي يعرفها المجال التعليمي وما يرافقه من تحولات عميقة في بناء منظومة تعليمية متكاملة، سيجد نفسه أمام تحد من نوع خاص يقف سدا منيعا في وجه هذه المنظومة التعليمية التواقة دائما للرقي والازدهار، مما شكل معه باب قلق على المؤسسات الحكومية بكل أصنافها لاسيما المنضوية تحت لواء التربية والتعليم، خاصة إذا تعلق الأمر بظاهرة الفشل المدرسي هذه الأخير التي أصبحت من أصعب المشاكل التي تعاني منها دول العالم بصفة عامة والدول العربية بصفة خاصة لما لها من آثار سلبية جسيمة تؤثر على تقدم المجتمع وتطوره وتقف حجر عثرة أمامه، بالأخص مساهمتها بشكل كبير وأساسي في تفشي الأمية وعدم اندماج الأفراد في التنمية، مما يفرز لنا هذا الوضع خليط من فئتين داخل المجتمع الواحد، فئة المتعلمين وفئة الأميين مما يؤدي إلي تأخر المجتمع عن المجتمعات الأخرى وذلك نتيجة لصعوبة التوافق بين الفئتين في الأفكار والآراء فكل يعمل حسب شاكلته.

لقد أصبحت ظاهرة الفشل المدرسي من المشكلات الرئيسية التي تعيق سير العملية التربوية في كثير من دول العالم وخاصة في بلدان العالم الثالث، كما يعتبر الفشل المدرسي أيضاً في أي بلد مظهرا من مظاهر الإهدار التربوي وهو بالإضافة إلى ذلك يعود إلى جملة من الآثار السلبية على كل من المتعلم والمجتمع المحلي، فهو يتحول إلى مواطن تغلب عليه الأمية ويصبح عضو غير منتج في بيئته مما يقلل من مستوى طموحاته ويضعف من مستوى مشاركته في بناء المجتمع.

ونحن في هذه الدراسة نحاول أن نسلط الضوء على بعض الأسباب الكامنة وراء هذا الفشل من أجل الوقوف على قدر حجمه إن كان في تزايد أم في تراجع؟ وهل زالت بعض العوامل السابقة لهذا الفشل أم أنها لازالت قائمة وزادت عليها أسباب أخرى؟

1. مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

لازال الفشل المدرسي من الظواهر الخطيرة التي تؤرق وتشغل بال المربين والأولياء على السواء بحيث يصعب تعداد وحصر أسبابه بدقة، وبالتالي فمسؤولية علاجه تقع على عاتق عدة أطراف منها (الأسرة، المدرسة، المجتمع) لهذا فعوامل هذا الفشل متعددة، مختلفة، متشعبة، متداخلة ومتفاعلة مع بعضها بحيث تشكل مجتمعة أو متفرقة ضغطا للتسرب من المدرسة والارتماء في عالم الجهل والأمية والانحراف، لأنه مشكل يتعدّى تأثيره الفرد ليشمل المجتمع والاقتصاد فهو يؤدي إلى انتشار الأمية و البطالة والجريمة في المجتمع و يهدر الموارد المالية للدولة لذلك أصبح يُمثل ايجاد حلول لهذا الفشل هاجسا كبيرا. ولأن نصف الحلّ هو تشخيص الأمر فإن العودة إلى أسباب الفشل المدرسي ضرورة ملحّة والبحث عن الحلول أصبح ضرورة ملحة لا مفر منها. من خلال وضع تساؤلات إشكالية يمكن أن نصيغها كالآتي:

- هل الفشل المدرسي عائد إلى الشخص ذاته أم لظروفه الأسرية، أم أنه متعلق بالمدرسة ونظامها التربوي؟
- هل للمجتمع بمختلف أطرافه ضلع في هذا الفشل وتفاقمه، أم أن للأمر أسباب أخرى، كالأسباب النفسية والاجتماعية والاقتصادية، أو سبب تعليمي بيداغوجي؟
- ما الطرق والوسائل لمعالجة هذا الفشل والحد من انتشاره؟

2. أهداف الدراسة

لعل الهدف الرئيسي من هذه الدراسة هو هدف علمي ومعرفي محض، أي أنه محاول محضة من أجل تقديم بعض الأفكار والمعلومات حول الفشل المدرسي من خلال تحقيق الأهداف الآتية:

- تسليط الضوء على ظاهرة الفشل المدرسي والتعريف بها.
- الرغبة في معرفة العوامل والدوافع التي تؤدي إلى ظاهرة الفشل المدرسي.
- البحث عن الحلول الناجعة التي يمكن من خلالها تتبع هذا الفشل والعمل على الحد من انتشاره.
- وضع استراتيجية متكاملة لمواجهة هذا الفشل السلبي الذي له آثار غير إيجابية على العملية التعليمية.

3. أهمية الدراسة:

تبدو أهمية الدراسة من خلال ابراز أن معظم المتمدرسين الذين يعانون من هذا الفشل أنهم دائما ما يتعرضون إلى مغادرة أسوار المدارس وينخرطون في العمل الشاق أو السيئ الذي لا يتناسب مع مستوى نضجهم ونموهم وهذا ما سوف يتم التطرق إليه من خلال مجموعة من الاستراتيجيات التربوية والتي يمكن أن نجملها فيما يلي:

1. استفادة المسؤولين من نتائج البحث في علاج الفشل المدرسي أو التخفيف من حدتها.
2. محاولة الربط بين الدافع المادي والمعنوي للفشل.
3. العمل على نهج وتطبيق نظريات علمية تساهم في الحد من انتشار الفشل المدرسي.

4. حدود الدراسة

رغم ما يشكله قطاع التربية والتعليم في بناء المجتمعات وما يحض به من أهمية بالغة عبر مختلف النظم التربوية المعاصرة على المستويات المحلية والعربية والعالمية. وغزارة الأبحاث التي وجهت نحو هذا الفشل إلا أنها نتائج لم تؤدي إلى الرضا والكفاية في هذا الموضوع لهذا تقتصر حدود هذه الدراسة على:

1. محاولة تحديد الكفايات التربوية اللازمة التي يتوجب على المؤسسات التعليمية انتهاجها من أجل الحد من خطورة الفشل المدرسي على المتمدرسين.

2. العمل من خلال هذه الدراسة على بيان الأزمة الحقيقية التي تعيشها الدول العربية بوجه الخصوص جراء هذا التدني المهول والخطير في المنظومة التعليمية التي تولد عنه هذا الفشل وزاد من تفاقمه الوضع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي.

منهجية الدراسة:

تسعى الدراسات اليوم على اختلاف حقولها المعرفية في أبحاثها ودراساتها إلى تحقيق أهداف العلم الثلاثة، التفسير، التنبؤ، والضبط، مع مراعاة اختيار المنهج الأنسب والملائم والتي تكون الدقة والموضوعية أهم مميزاته العلمية، مع العمل على اختبار الحقائق اختباراً منطقياً، لهذا ارتأينا أن نعتمد في هذه الدراسة على المنهج الوصفي؛ الذي نراه الأقرب والأمثل بطبيعة الدراسة ومتطلباتها؛ لأنه يعتمد على جمع المعطيات وتبويبها ومن ثم تحليلها، واستخلاص النتائج وتفسيرها، لأنه يمضي إلى ما هو أبعد من ذلك؛ لأنه يتضمن قدراً من التفسير لهذه البيانات، واستناداً إلى ذلك فإن الباحث تعمد إلى تحديد الكفايات اللازمة للحد ولو قليلا من استفحال الفشل المدرسي عن طريق الدعم التربوي؛ والتي تراعي الجوانب التخصصية، والتربوية، والثقافية والشخصية، في ضوء آراء المشرفين التربويين المختصين.

المحور الأول: الفشل المدرسي بين تفاقم الوضع وتعدد الأسباب

بفضل الحركة السريعة للعالم والانتشار المتزايد للتقدم العلمي والتكنولوجي والثورة العلمية وما يرافقها من تغيرات بمجالات الحياة المختلفة، والتحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ووجود مجتمع عالمي يتصف بالشمولية في أنظمته التعليمية والمعرفية، مما ترتب عليه الاهتمام بالمؤسسات التعليمية وقدرتها على تقديم المعلومات والمعارف وتجسيدها بطرق حيوية وفاعلة على تفكير وسلوك الإنسان. وهذه التحديات تعيشها جميع المجتمعات ولكن بدرجات متفاوتة، والجميع بلا استثناء يعمل على مواجهة هذه التحديات والتعامل معها بشكل أو بآخر.

إن أكثر الدول نجاحا وتقدما تلك التي استطاعت بفضل سياستها الرشيدة ونجاعة أسلوب تسييرها من أن تجعل من التعليم قضية وطنية يتم التعامل معها على أعلى مستوى من مستويات صناعة القرار السياسي وبمشاركة جميع القطاعات والفئات الخاصة والحكومية مما يحتم علينا كباحثين وأكاديميين أن نطلق العنان لتساؤلاتنا الإشكالية لنجعلها منطلق بحث وتنظير لكي نعرف الخلل الذي به تنتشر ظاهرة الفشل المدرسي لكي نقوم بسن استراتيجية ملائمة تحد من تفاقم هذا الوضع، نبحث فيها عم ماهية هذا الفشل الدراسي؟ وهل هي مرتبطة بنتائج وعوامل فردية نفسية، أم أنها نتاج عملية معقدة يصعب معها إعطاء عوامل محددة لما تعرفه من تزايد؟ وما هي الاستراتيجيات الناجعة من أجل الوقوف على بعض جوانب الظاهرة؟

وإذا ما بحثنا في معجم علوم التربية[1]، نجد أن ظاهرة الفشل الدراسي لها تسميات مختلفة نذكر منها:

- يعتبر مفهوم التخلف الدراسي من الصفات التي تصف التلاميذ صفة الذين يكون تحصيلهم الدراسي أقل من مستوى أقرانهم، أو يكون مستواهم التحصيلي أقل من نسبة ذكائهم.
- المتخلف دراسياً هو ذلك الذي ترتفع نسبة ذكائه على 70 درجة، وتنخفض عن 90 درجة، أي المستوى الأعلى لضعاف العقول.
- التعثر الدراسي فارق سالب بين الأهداف المتوخاة من الفعل التربوي والنتائج المحققة فعلياً، كما يتجلى في المجال العقلي المعرفي، أو الوجداني الحسي الحركي، وترجع أسبابه إلى معطيات متفاعلة ومتفارقة من مثل مواصفات التلميذ، أو عوامل المحيط، أو سيرورة الفعل التربوي. وبهذا المعنى، فإن التعثر الدراسي هو ذلك الفارق الملاحظ بواسطة أدوات القياس بين أهداف التعليم وبين النتائج الفعلية التي توصل لها التلميذ.

في حين نجد **(عبد الكريم غريب)** يعطي تعريفا للفشل المدرسي فيصفه قائلا: **"بأنه هو الفارق السلبي بين الأهداف" المتوخاة من الفعل "التعليمي" والنتائج المحققة فعليا، ويتجلى في مجال عقلي\معرفي أو وجداني أو حسي حركي. وترجع أسبابه إلى معطيات متفاعلة مثل مواصفات التلميذ أو عوامل المحيط أو سيرورة ونتائج الفعل "التعليمي". ويتطلب هذا الفارق إجراءات تصحيحية لتقليصه بأساليب قد تكون بيداغوجية أو غير بيداغوجية"**[2].

أ- عوامل الفشل الدراسي

أضحى تعدد العوامل المشكلة لظاهرة الفشل المدرسي تؤرق بال المفكرين لدرجة التعرض في الآراء والتوجهات بحيث يحاول **(ميشل لوبرو)** تفنيد أطروحة **(بورديو)** التي عملت من جعل الثقافة المدرسية انتماءً صرفاً للطبقة المسيطرة، محاولا في الوقت نفسه أن يبرر هذه الأشكال من منطلق جديد، بالاعتماد على مصوغات ايكولوجية؛ أي بفعل التقاء الأفراد مع الواقع الذي ينتج فيه بالضرورة من خلال مواقعهم، وهذه اللقاءات تفرز وقائع نفسية.

ومن خلال هذه المقارنة، فإن **(لوبرو)** يقوم بتحديد الفشل الدراسي على الشكل التالي: **"إن كل فشل مهما كان صاحبه ومهما كان نوعه، يمثل بالضرورة مساساً بصورة الشخص ذاته، غير أن الفشل الدراسي يميل إلى مضاعفة الخسائر، وذلك لأسباب عدة، أهمها أن الفشل مساس بالأنوية الفردية للبالغ، وتزداد خطورة الموقف عندما يتعلق الأمر بأطفال يوجدون في طور انبناء الشخصية؛ أي في وضعية اللاتوازن من وجهة نظر نفسية"**[3]. كما يمضي **(ميشيل لوبرو)** في نفس الطرح دائما والمتعلق بتحديد عوامل الفشل الدراسي تبعاً للوسط الايكولوجي للطفل، وهي:

1. المحيط العام: والذي يمكن أن يشير إلى طبيعة مكانية (جغرافيا) أو زمانياً (تاريخياً)، بحيث يصبح من الثابت علمياً أن نوع التجمع السكاني للفرد يؤثر بالضرورة على تطوراته واتجاهاته.

2. المحيط الخاص: ويشير إلى الفضاء المباشر الذي ينشأ فيه الطفل ويترعرع، وهنا لابد من الإشارة إلى الوسط بأشكاله المختلفة: الأسرة، المدرسة، الوسط المادي والفيزيقي.

3. تأثير الأفراد: السلوك الإنساني له وقع كبير في تشكيل شخصية الطفل التي بها ينسج علاقاته بالمحيط المدرسي. أي أن شخصية الآباء خارج فعل ممارسة التربية تبقى حاسمة، إنها محدد مهم في تطور شخصية الطفل.

ب-المعطى الثقافي[4]

لا شك أن الفكرة الأساس لهذا العامل تدل حتما على وجود ثقافة ضمنية من طبيعة شمولية تقف في وجه الثقافة المكتوبة التي تروجها المدرسة، إنها لا تناقض فقط الثقافة المدرسية المكتوبة، ولكن فعل المقاومة يبقى متبادلاً.

وتعتبر أطروحة مقاومة الثقافة الفرعية للثقافة المدرسية على النظرية الوظيفية التي نشأت وتطورت مع (**بارسونز وميرتون**) وصولاً إلى (**ماسغرايف**)[5]، بحيث قام هذا الأخير بحصر وظيفة النظام التربوي في: الوظيفة المحافظة، الوظيفة التجديدية، الوظيفة السياسية، وظيفة الانتقاء الاجتماعي، الوظيفة الاقتصادية.

ولعل هذا الأمر يمكن أن نستشفه ونلمسه بشكل واضح في كون جذور الإرث المدرسي راجعة بالأساس إلى الإرث الذي تخلفه الأوساط الاجتماعية الراقية، ولكي تحقق لنا المدرسة هدفها الوظيفي، فإنها تعمل على القيام بفرض المعايير الثقافية واللسانية التي تربطها روابط عضوية بالمقومات الثقافية واللغوية السائدة داخل الفئات الاجتماعية الميسورة والتي تكون بعيدة كل البعد عن كل المكونات الثقافية واللغوية للفئات الاجتماعية المحرومة، مما ينعكس سلبا على عدم التوافق بين هذين الفئتين في التحصيل المعرفي، لأن الفئة الأولى توافقها الدراسي يكمن في الاستمرارية الواضحة بين ثقافتهم الأسرية وثقافتهم المدرسية، على عكس الفئة الثانية التي تعرف فشلا في مسارها الدراسي الذي يرجع إلى عدم المسايرة والتكيف مع أوضاع الفئة الأولى، إذ أن توافقهم يشترط تعلم طرق جديدة في التفكير والكلام والجلوس أيضا.

ج-مقاومة المدرسة

قد نجد اختلافا في درات الفعل بين الفئات الاجتماعية حول مواجهتهم للمدرسة وإجباريتها، لأن الفئة من الطبقة العليا نجدها تتبنى مواقف تمكنها من الاستفادة بشروط التعليم الأساسية، عكس ذلك فالفئة من الطبقات المحرومة نجدها تقاوم بشدة، ومن أجل تحليل هذه الوضعية، نجد

(**ميشيل لوبرو**) يستعير مفاهيم علم النفس الاجتماعي، معتبراً بأنه **"إذا اعتبرنا الطبقة الشغيلة التي تسمى كذلك يدوية تتوفر على ثقافة فرعية داخل الثقافة الكلية للمجتمع، فإن كونها يدوية يجعلها تطور بعض السلوكات والقيم والأحاسيس الفنية والإيجابية. لكنها بالمقابل تحاول الانغلاق كغيرها من الثقافات الأخرى"**[6].

وعليه قد نجد أن الميكانيزم السيكو اجتماعي المفسر لهذا التفسير سهل الفهم حسب رأي **(لوبرو)**: **"كل شيء سيكون على أحسن ما يرام إذا اكتفى أفراد ثقافة معينة بتطوير الأنشطة ومواجهة المشاكل المرتبطة بهذه الثقافة. لكن للأسف! يقول لوبرو، فإن الإنسان مطالب بمواجهة المشاكل التي تخص الإنسانية جمعاء"**[7].

د-انغلاق الوسط

تعزى العوامل الرئيسية المسببة لظاهرة للفشل الدراسي حسب رأي **(لوبرو)**، إلى انغلاق الوسط والمحيط الاجتماعي، وهي من المسببات التي نصادفها في أي مجتمع من المجتمعات كمجتمعنا الذي تهيمن فيه الثقافة المكتوبة. وبالتالي فإن أي محاولة للوقوف ضدها يؤدي إلى الإقصاء والتهميش.

فالأسرة من هذا المنطلق تقع ضحية هذه الشروط ذات السمة الايكولوجية. فتعيد معها انتاج هذه الظروف التي تؤثر بدورها سلبا على أطفالهم، مما يؤدي إلى تبني الأطفال مضطرين قيما مماثلة لقيم آبائهم، والنتيجة حتما ستكون القيام باختيارات مماثلة لقيم أباءهم، الأمر الذي سيجعلهم يندمجون في النسيج الاجتماعي بالكيفية نفسها.

لكن تظل هذه النتيجة حسب **(لوبرو)** ليست حتمية، بمعنى أنه يمكن لبعض الأطفال أن يقعوا تحت توجهات وتأثيرات أخرى تعمل على توجيههم بطريقة مخالفة. أي أن الأطفال الذين لا يرثون الوضع الاجتماعي لآبائهم، ولا ثقافتهم، فإنهم يتعرضون فقط للشروط نفسها التي تجعلهم يقومون بالاختيارات نفسها، ونظرياً يمكنهم القيام باختيار آخر إذا كانوا يتوفرون على قيم أخرى في حدود هامش الحركة التي يوفرها المجتمع. ومع ذلك، فإن التأثير على الأطفال يتم داخل البيت ومع الأم أو الأب، حيث يبدو الانغلاق أكثر وضوحاً.

المحور الثاني: الدعم التربوي في مواجهة ظاهرة الفشل الدراسي

لو كان موضوع الفشل الدراسي والدعم التربوي[8]، من المواضيع الوحيدة لعلم التدريس برمته، لكان كافيا ولا ستغنى به عن جميع المواضيع الأخرى، لأنه يصيب نشاط المدرسين في عمقه النوعي.

آنذاك سيكون من الصعب في هذه العجلة من معرفة السبب الرئيس لهذا الفشل، إذ لا يمكن أن نعد مجمل الدراسات التي أنجزت في هذا الموضوع سواء عربيا أو دوليا، لأنها كثيرة وجد متشعبة. من خلال الملاحظة والتتبع لها بحيث اكتشفنا ظاهرة عالمية وانتشارها ينتشر في جميع الأنظمة التعليمية

شرقا وغربا بدون استثناء وإلى خطورة ما تسببه من آثار سيئة، سواء على المستوى الفردي أو الاجتماعي.

وعليه فقد كان هذا هو الاشكال الرئيس الذي انطلقت منه هذه الدراسة التحليلية التي استندنا فيها إلى بعض الأدبيات في المجال التربوي الميداني من خلال احتكاكنا بالظواهر التعليمية، التي تعنى بعملية الدعم من أجل محاربة هذا الفشل المدرسي.

الدعم لغة: أقول دعمت الشيء (بتضعيف العين) دعما إذ ساندته وأعنته، والدعامة من عماد البيت، وادعم: اتكأ على الدعامة واستند، والدعامة جمع الدعائم ودعم فلان فلانا أي أعانه وقواه[9].

والدعم التربوي **اصطلاحا**[10]: "فانه استراتيجية من العمليات والإجراءات التي تتم في حقول ووضعيات محددة وتستهدف الكشف عن التعثر الدراسي لتشخيص أسبابه وتصحيحه من أجل تقليص الفارق بين الهدف المنشود والنتيجة المحققة، وتضم هذه الاستراتيجية حقول الدعم وعملياته التي تشمل:

عملية التقويم، وتتم في حقل معرفي أو وجداني أو حس حركي.

عملية تشخيص التعثر، وبتم في حقول تتصل بمواصفات التلميذ ومحيطه أو في العملية التربوية ذاتها.

عملية تصحيح التعثر وعلاجه، وقد بكون تصحيحا بيداغوجيا أو تصحيحا يدخل في إطار الدعم شبه المدرسي.

يقصد بالدعم التربوي أو الديدكتيكي **(Le soutien scolaire)** تلك العملية الوقائية والعلاجية والتصحيحية التي تتم بعد التقويمين التشخيصي والتكويني، بالتوقف عند مواطن القوة والضعف لدى المتعلم، بصياغة **"استراتيجية ملائمة لدعم تلك المواطن، حتى يتسنى للتلميذ مسايرة إيقاع التعلم المرسوم"**[11].

أما الدعم التربوي في التراث السيسيولوجي فنجد له عدة تعريفات أهمها: **"أنه عبارة عن حصص تدعيمية توجه أساسا إلى التلاميذ الذين هم في حاجة إلى مساعدة دائمة بسبب صعوبات شتى في التعلم حتى يتمكنوا من مزاولة نشاطاتهم التعليمية والتعلمية شانهم في ذلك شان أقرانهم في السن والمستوى. وإذا كانت مهنة المدرس عموما هي القيام بعملية التعليم، فإن خصوصية هذه العملية البيداغوجية العلاجية (أي الدعم) تتطلب مدرسين أكفاء ومختصين. أما بالنسبة للعون أو المساعدة، فهي عملية تربوية أيضا توجه إلى من هم في حاجة إلى عون، ويمكن أن تكون هذه المساعدة من طرف مدرس أو أخ أو صديق، على أن بكون هؤلاء أعلى مستوى من المعني بعملية العون"**[12].

كما أنه: **"مجموعة من الوسائل والتقنيات التربوية التي بمكن إتباعها داخل الفصل أو خارجه لتلافي بعض الصعوبات التي قد تعترض التعلم، وهو مرتبط بعملية التقويم التربوي المستمر الذي تسبقه حيث من خلالها بسجل الأستاذ مختلف النواقص والتعثرات"**[13].

كما بعرف بأنه: **"مجموعة من الوسائل والتقنيات التي بمكن إتباعها داخل القسم لتلافي ما قد يعترض بعض التلاميذ من صعوبات تعليمية وتحول دون إبراز الكفاءات الحقيقة لدعمهم والتعبير عن الإمكانيات الفعلية"**[14].

وعليه، فالدعم **"مكون من مكونات عمليات التعليم والتعلم يشغل، في سياق المناهج الدراسية، وظيفة تشخيص وضبط وتصحيح وترشيد تلك العمليات من أجل تقليص الفارق بين مستوى تعلم التلاميذ الفعلي والأهداف المنشودة على مستوى بعيد أو قريب المدى. وتتحقق هذه الوظيفة بواسطة إجراءات وأنشطة ووسائل وأدوات تمكن من تشخيص مواطن النقص، أو التعثر، أو التأخر، وضبط عواملها لدى المتعلم، وتخطيط وضعيات الدعم وتنفيذها ثم فحص مردودها ونجاعتها"**[15].

1. **حالة التلميذ الذي يعاني من صعوبة طارئة ومؤقتة:**

هي حالة تكون نتيجة غياب عن الدروس سواء تعلق الأمر ببضعة أيام أو بسبب شرود ذهني وعدم انتباه غير معتاد. وأما هذه الحالة يلزم منا القيام بإعادة الشرح أو التمارين أو مراجعة المواضيع والمسائل التي لم يفهمها ولم يستوعبها هذا التلميذ بالذات.

2. **في إطار الأنشطة العادية للصف (القسم):**

يتحتم علينا في هذه الحالة الالتزام بالتوجهات الرسمية والتي يطالب فيها المدرس بتقديم مساعدة مشخصة للتلميذ وذلك بإعادة وبشكل أكثر تفصيلا وأكثر تبسيطا، الشروح التي لم يتمكن من استيعابها. وهذه المساعدة تتوقف بمجرد أن يتمكن التلميذ من اللحاق بزملائه.

كما يمكن للمدرس أيضا من القيام بتشكيل مجموعات مؤقتة تراعي مبدأ مستوى التلاميذ بالنسبة لبعض الأنشطة (في اللغة الفرنسية أو الرياضيات مثلا). بحيث يقوم فيها التلاميذ في إطار هذه المجموعات بأنشطة تعليمية كإنجاز التمارين البسيطة، لكي يضمنوا من خلالها تحصيل المعلومات الأساسية، وذلك لمدة نصف ساعة يوميا وساعتين في الأسبوع على أكبر تقدير.

3. **تشكيل مجموعات قارة للمستوى:**

يلجأ المدرس هنا أو الإدارة إلى العمل على تشكيل مجموعات قارة للمستوى في الفصل الواحد، حيث يتبين وجود عدد مهم من التلاميذ الذين يبدون تعثرا وضعفا ويحتاجون إلى دعم طويل الأمد يمتد خلال سنة كاملة.

4. صفوف المستوى:

يتم اللجوء إلى هذه المرحلة عند الضرورة من خلال خلق صفوف (فصول أو أقسام كما نقول في المغرب) كاملة للمستوى، إذا تبين أن مجموع تلاميذ الصف الواحد، لا يمكنهم مسايرة التعليم العادي، لكن بشرط أن تكون المدرسة تتوفر على فصلين على الأقل، من مستوى التحضيري (السنة الأولى ابتدائي) أو صفين من الابتدائي أو المتوسط، وشريطة أن يعود التلميذ المستفيد من مجموعة المستوى أوصف المستوى، للاندماج مجددا في التعليم العادي بشكل تلقائي كلما تمكن من تحصيل ما فاته وبالتالي اللحاق بزملائه.

5. حالة التلميذ الذي يعاني من صعوبات خطيرة:

في هذه الحالة يمكن لنا أن نوجه التلميذ منذ مرحلة روض الأطفال إلى المؤسسات المتخصصة. إذا لم تكن حصص الدعم في إطار توزيع الزمن العادي غير كافية لتدارك التخلف لدى التلميذ. بحيث يقوم بتشخيص حالات عدم التكيف كل من[16]:

- المعلم؛
- الأخصائي النفسي (المرشدين)؛
- طبيب قسم الصحة المدرسية.

ولهذا فلجنة التربية الخاصة سواء على مستوى الروض أو الابتدائي تقوم بدراسة ملفات الأطفال غير المتكيفين دراسيا. وتقوم هذه اللجنة التي يرأسها مفتش من الأكاديمية، بدراسة الملف وترشد الأسرة وتساعدها على مواجهة المشاكل التي تطرح نتيجة تغيير التلميذ للمؤسسة مثلا، وتقرر بموافقة المدرسة، نقل التلميذ إلى المؤسسة الخاصة.

لقد أكدت أنشطة الدعم التربوي وما تعتمد عليه من وسائل وتقنيات، أنها الإجراء التربوي الأمثل والأكثر ملاءمة وشيوعا في نطاق تعميق الفهم وتطوير المهارات وترسيخ المكتسبات بين فئات التلاميذ على اختلاف مستوياتهم، عبر جميع مراحل التعليم وجل أطواره التكوينية بهدف تمكينهم من فرص إدراك مواطن ضعفهم، وإبراز قدراتهم الحقيقية، وتقليص التباعد بينهم وتلاقي ما قد يعترض بعضهم من صعوبات ومعيقات.

ومن ثم، فإن عملية الدعم مهما اختلفت صيغها أو الحالات التي تهتم بمعالجتها، فهي تهدف في بعدها الوظيفي إلى تطوير المردودية العامة لمجموع الصف الدراسي وتجاوز أشكال التعثر أو التأخر التي تم تشخيصها باعتبارها عائقا أساسيا أمام سير عملية التعليم سيرا طبيعيا.

النتائج:

أمام هذه التفسيرات والتوضيحات في الأسباب والمسببات وطرق الحد من انتشار ظاهرة الفشل المدرسي يمكننا من التوصل إلى أن المجتمع المحلي ممثلاً في الأفراد (خبراء ومختصين وقادة مجتمع، ومنظمات وجمعيات أهلية)، يمكنهم القيام بفضل خبراتهم التي راكموها في المجال التربوي والاقتصادي والفنون والآداب والعلوم من أن يوظفوها بالطريقة المثالية لكي ننتفع بآرائهم ومقترحاتهم الرامية إلى النهوض برسالة المدرسة ومساعدتها على تحقيق أهدافها التربوية والتعليمية من أجل التصدي للظاهرة والحد من انتشارها، وذلك عن طريق:

1. الدعم المطلق لحلقات النقاش عبر الدورات التدريبية لتنمية العاملين بالمدرسة.
2. العمل على الرفع من الحلول الإجرائية لحل المشكلات التي تواجهها المدرسة.
3. القيام بدعم الأبحاث والدراسات المتعلقة بالإصلاح المدرسي من طرف الجهات المختصة.
4. العمل على عقد الندوات والمؤتمرات المشتركة بين أولياء الأمور والعاملين بالمدرسة.
5. تقديم المساعدات اللازمة للمدارس من أجل تطوير خدماتهم الداخلية للمتمدرسين والخارجية لأولياء الأمور.
6. القيام بزيارات تنظيم ميدانية لربط الإطار النظري في المناهج بما هو عملي وتطبيقي.
7. العمل الفعال على المشاركة في الاحتفالات والأعياد الوطنية والدينية والتفاعل الإيجابي مع محيط المدرسة الاجتماعي.
8. ضرورة قيم المنظومة التربوية بغرس مفهوم التعليم مسئولية الجميع بحيث أن الوضع يحتاج تظافر جهود المجتمع المدني مؤسسات وأفراد لكونه عملا تكامليا وليس فرديا.
9. ضرورة تشجيع المبادرات الفردية والعمل التطوعي الهادف الذي يضمن المشاركة الفاعلة والمنظمة.
10. التنويع في أساليب الاتصال بين المدرسة والمجتمع، من خلال توظيف التقنيات الحديثة من أجل دعم المشاركة الفاعلة بين المدرسة والأسرة عن طريق البرامج والأنشطة الخدمية.

الاحالات:

[1] - جماعة من المؤلفين (1998): معجم علوم التربية، مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك، ط2، الدار البيضاء، منشورات عالم التربية مطبعة النجاح الجديدة، ص81.

[2] - عبد الكريم غريب (2004): المنهل التربوي، معجم موسوعي في المفاهيم السيكولوجية والديداكتيكية – منشورات عالم التربية، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص:55.

[3] -Michel Lobrot (1999): Echec scolaire réaction 15 psychologique، psychanalyse magazine N 14، P: 122.

[4] - الغالي احرشاو (2006): الطفل بين الأسرة والمدرسة، الفصل الرابع، صراع القيم، ص:96.

[5]- ماسغرايف (2004/2003): وظائف النظام التربوي بين الثبات والتغيير، ترجمة حمزة الخليفي، بحث نهاية السنة الخامسة، شعبة الفلسفة المدرسة العليا للأساتذة تطوان، ص: 89.

[6]- Marcel Verret (1988): La Conscience Ouvrière، Paris، Ed. Société crocus.p:283.

[7]- Michel Lobrot (1999): Echec Scolaire Réaction Psychologique، Psychanalyse magazine p: 288.

[8]- الدريج محمد (1998): الدعم التربوي وظاهرة الفشل الدراسي، سلسلة دفاتر في التربية، الرباط. ص: 85.

[9]- إسماعيل بن حمادة الجوهري (1999): معجم الصحاح، ط3، ص: 13.

[10]- عبد اللطيف الفارابي وجماعة اخرى، معجم علوم التربية المصطلحات البيداغوجية والديداكتيك، ص: 25.

[11]- عبد الكريم غريب (2006): المنهل التربوي، الجزء الثاني، منشورات عالم التربية، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص:865.

[12]- احمد زكي صالح (1965): علم النفس التربوي، ط8، مكتبة النهضة المصرية، ص، 262.

[13]- المصطفى مرادا، الدعم التربوي، ورد في موقع الانترنت:

http://www.madrassaty.net/vb/archive/index/php/t.5763.html/04/09/2009/12:02

[14]- أبو شقر غازي (1981): المشكلات البيئة والتربوية على الصعيدين الدولي والعربي، مجلة التربية الجديدة، العدد الثالث والعشرون، السنة الثامنة، يونسكو، ص: 62.

[15]- وزارة التربية الوطنية المغربية (1999/1998): كتاب مرجعي في الدعم التربوي، ص:24.

[16]- عماد الدين، منى مؤتمن (1990): دور المجتمع في تعزيز رسالة المدرسة، مجلة التربية، العدد الخامس والتسعون، السنة العشرون، ديسمبر، ص: 44.




مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 50- 58

أهمية المهارات اللغوية وفق المدخل التواصلي - السنة الخامسة من التعليم الابتدائي أنموذجا

The importance of language skills according to the communicative approach - the fifth year of primary education as a model

بسمة سيليني
b.silini@univ-jijel.dz
مخبر اللغة وتحليل الخطاب
جامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل / الجزائر - -

تاريخ الاستلام: 2020/06/08 تاريخ القبول: 2020/11/08 تاريخ النشر: 2020/12/10





يهدف البحث إلى الوقوف على أهمّية المهارات اللّغويّة في تعليميّة اللّغة العربيّة في المناهج المعاد كتابتها، وفق المداخل الحديثة في تعليميّة اللّغات، خاصّة ما انبثق منها من نظريّات تواصليّة ووظيفيّة حديثة. تجعل من تعليم اللّغة الغرض منها هو تعليم كيفيّة الأداء والتّواصل؛ وفق المدخل التّواصلي، الذي يؤكّد على التّواصل وبيان أهمّيته، متجاوزين النّظريات اللّسانية البينويّة الّتي تنظر للّغة على أنّها بنية مغلقة غير منفتحة على الوسط الاجتماعي. وتوصّل البحث إلى نتائج أهمّها: أنّ المهارات اللّغويّة تربطها علاقة تكامل واتّصال وثيق، تؤدّي إلى التّواصل الفعّال، وإكساب القدرة على التّواصل. ولا يمكن إهمال مهارة وتعويضها بمهارة أخرى.

الكلمات المفتاحية: المهارات اللّغوية، المدخل التّواصلي، السّنة الخامسة ابتدائي.

Abstract:

The research identify the importance of language skills in the teaching of the Arabic language in the rewritten curricula, according to the modern approaches to language education, especially the emerging communication and functional theories, which make language education its purpose is to teach how to perform and communicate; According to the communicative approach, which emphasizes communication and explains its importance, the Linguistic theories of Beninism, which views language as a closed structure that is not open to the social milieu. The research reached results: language skills have a relationship of integration and close communication, leading to effective communication and gaining the ability to communicate. A skill can't be neglected and replaced with another skill.
Key words: language skills, communicative approach, fifth year of primary school.

مجلة لغة – كلام/ مخبر اللغة والتواصل / المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

1. مقدّمة:

شهدت اللّسانيات في الآونة الأخيرة تطوّرا معرفيّا هامّا يؤكد على ضرورة عدم إلغاء السّياق الاجتماعي والأحوال الخطابيّة في تفسير الحدث الكلامي، وهو ما أسّس لمختلف النّظريات في اللّسانيات التطبيقيّة باعتبارها استثمارا للنّظرية اللّسانيّة العامّة، وحلّا للمشاكل اللغويّة الّتي تقترحها.

وبما أنّ تعليم اللّغة العربيّة كغيره من اللّغات، يخضع إلى مختلف النّظريات اللّسانية والنّفسية والاجتماعيّة، وغيرها من المباحث الّتي تخدم المبحث التّعليماتي اللّغوي في تعليميّة اللّغات، تعدّ مهارات اللّغة أهمّ المعارف الّتي تخدم عمليّة اكتساب اللّغة بل وأهمّها، في تطوير القدرات اللّغوية واكتساب اللّغة الفصيحة. ورغم كثرة البحوث النّظرية والميدانيّة في هذا المجال لاختبار فرضيّات التّمكُّن من المهارات اللُّغوية وبحث سبل نجاعتها، إلاّ أنّ تعليم اللّغة العربيّة لا يزال يعتريه النّقص وعدم وضوح مفاهيم النّظرية اللّسانية المعتمدة عند معدّي مناهج تعليم اللّغة العربيّة.

فبعدما تمّ تغيير العمل البيداغوجي بالمقاربة بالأهداف عام (2003)، والعمل بالمقاربة بالكفاءات؛ تم تحديث المنهاج التّعليمي سنة (2016)، وفق مناهج الجيل الثّاني[1] وهو تطوير لمنهاج المقاربة بالكفاءات، من خلال ضبط وتحديد المعارف والمصطلحات، بدعوة الإصلاح البيداغوجي للنّظام التّعليمي المسلم به في جميع مناهج العالم، لذلك شهدت المناهج التّعليمية المعاد كتابتها (مناهج الجيل الثاني) عدم الفهم والضّبابيّة في كيفيّة تعليم هذه المهارات مرة أخرى، بالموازاة مع ما تنصّ عليه النّظرية التّواصلية المعاصرة، من خلال أهمّية إدراج المتعلّم كفاعل تعليمي مهم وفعّال في سيرورة التعلّمات داخل القسم، إضافة إلى استحداث ترتيب مهاري لكيفيّة استثمار المعلّم للوضعيّات التّعليمية الحقيقيّة في تعليمها. وهذا لا شكّ يتطلّب أن يكون المعلّم ذا حِنكة عالية وكفاءة مهنيّة، متمكّنا من النّظرية اللّسانية المعاصرة ومفهوم التّواصل الفعّال للمتعلّم، من خلال استثمار المهارات اللّغويّة لتحقيق الملكة التواصليّة لديه، وهذا ما أملى علينا الإشكالية التّالية:

ما المدخل التّواصلي؟ وما مكانة المهارات اللّغوية في منهاج السّنة الخامسة من التّعليم الابتدائي؟ وما هي سبل تطوير تعليم اللّغة العربيّة في مناهجنا لتحقيق الملكة التّواصلية؟

ولتحقيق الهدف من البحث، من خلال مناقشة مكانة المهارات اللّغوية في المنهاج، وفق أحدث مداخل تعليميّة اللّغات وهو المدخل التّواصلي، اتّبعنا المنهج الوصفي مدعّما بآليات التّحليل.

2.المهارة اللّغوية:

المهارة في الاصطلاح تعني الدقّة والسّهولة في إجراء عمل من الأعمال، أو هي قدرة الفرد على القيام بسلوك مهاري في أداء مهمّة معيّنة، وهي الأداء اللّغوي سواء كان صوتا أو كتابة، يتميّز بالسّرعة والإتقان والكفاءة، مع مراعاة للقواعد اللّغوية.

والمهارات اللّغوية هي: الاستماع، القراءة، التّحدّث، الكتابة[2]، وتمثّل الأساس في تعليميّة اللّغات والهدف الأساسي الّذي يهدف كلّ منهاج إلى تحقيقه، بغرض اكتساب المتعلمين ملكة تواصليّة وقدرة على الاستعمال التّداولي للُّغة.

1.2. إنتاج المهارة:

تؤسّس مهارة الإنتاج في القدرة على نقل الفكرة، أو الإحساس الّذي يعمل في الذّهن، وقد يتمّ شفويّا أو كتابيّا، فالتّعبير عن الأفكار والآراء هو الإفصاح عمّا تلقّاه الفرد من معلومات ومعارف بالطّرائق اللّغوية، ويتأسّس هذا المفهوم على اللّسانيات النّصيّة، وهو ما توصّلت إليه اللّسانيات التّوليديّة التّحويليّة، بوجود قُدرة نصيّة عند كلّ متعلّم، لإنتاج نصوص تتوافر على عنصري الاتّساق والانسجام[3]، ومهارة الإنتاج هذه ليست مقتصرة على المكتوب فقط إنما الشّفوي أيضا على اعتبارهما مهارتين إنتاجيتين.

3. الاتّجاهات المعاصرة في تعليم العربيّة:

اعتبرت أدبيّات التّربية التّقليدية المتعلّم مستقبلا سلبيّا، وأبعدته عن السّياق التّعليمي، والمعلّم هو الملقّن الّذي يملك بيده ناصية المعرفة، ودونه لن يتمكّن المتعلّم من التّعلّم ولو حاول، ومع بزوغ فجر الدّراسات التّوليدية والتّحويلية الّتي أعطت للإبداع المكانة الهامّة في التّعلُّم، تغيّرت المفاهيم، وسِيقت نظريّات التّعلم حول الاهتمام بالمتعلّم كطرف فعّال ومهم في العمليّة التّعليمية التّعلُّمية، ولمّا كان العمل بالنّظريّات التّعليميّة وفق الطّرائق النّشطة[4]، اللّسانيات أيضا لم تكن غافلة عن هذا الطّرح التّعليمي، فتوالت النّظريات اللّسانية بالتّطور والاندماج حول المقولات التّعليميّة التعلُّمية، لمَ لا؟؛ والمتعلّم أصبح مبدعا ويملك ملكة إبداعيّة على خلق عبارات جديدة لم يسمع بها قبل.

ولهذا لم تكن النّظرية التّوليدية التّحويلية فقط النّظرية التي أعطت للفرد ذاتية التّعلّم والإبداع، بل تطوّر البحث اللّساني عن طريق النّظريّات المعاصرة الّتي تهتمّ بوظيفيّة اللّغة بوصفها واقعا اجتماعيًّا، وهو ما تمثّل في الاتّجاه التّداولي البراغماتي[5]، وهو الجانب الّذي أهملته النّظرية العقليّة لنعوم تشومسكي (Chomsky.N)، والّذي يعطي للوقائع الاجتماعية والأحوال الخطابيّة فرصة لتعليم اللّغة وفق مقتضيات الخطاب، ممّا يؤهّل المتعلّم للتّمرين على استعماله للّغة بشكل استعمالي متمكّن، وهو ما تصبو إليه أحدث المقاربات التّعليمية التّواصلّية والّتي انبثقت من رحم اللّسانيات التّداولية، وهي الانطلاقة الّتي استحدثها **ذيل هايمس (Dill HYMES) ذو الاتجاه الاجتماعي** بوجود الملكة التّواصلية، معيبا على تشومسكي إغفاله للسّياق الاجتماعي الّذي يعين على تحصيلها، وهو ما ساعد على ظهور تيّارات ومذاهب تواصليّة تتّخذ من الواقع الاجتماعي أهمّية قصوى في تعليم اللّغات، ومنها المدخل التّعليمي التّواصلي.

4.ما المدخل التواصلي؟: (communicative approche):

1.4. تعريفه:

يعرّف المدخل التّواصلي على أنّه: "استخدام اللّغة في مختلف الأغراض وفي مختلف المواقف، ظلّ على الدّوام الهدف النّهائي لتعليم وتعلّم اللّغة"[6]. فالمدخل التّواصلي مجموعة من الطّرائق والاستراتيجيّات لتعليم اللّغة اتّصاليّا، وربطها بالمواقف المجتمعيّة للتّواصل وفق أبنية الكلام، وظلّ هذا هو الهدف المنشود منذ ظهور الدّراسات اللّغوية ونظريّات التّعلُّم؛ من أجل التّمكّن من التّواصل باللّغة المراد تعلّمها، وكانت الطّرائق* الأخرى قبل الطّريقة التّواصلية هدفها هو التّمكّن من القدرة التّواصلية على استخدام اللّغة، لكن التّغيير الذي مسّ الطّرائق التّواصلية في تدريس اللّغة وفق المدخل التّواصلي، هو تغيير "استراتيجي إن جاز التّعبير في النّظرة إلى اللّغة ذاتها والطّريقة التي يصفها بها في المرّة الأولى، وفي النّظرة إلى أساليب التّعلم والتّعليم والأُسس الّتي تحكمها ثانيا، وفي محتوى التعلّم والتّعليم ثالثا"[7]، لتأتي بذلك الطّرائق التّواصليّة لتلغي كل ما هو تأثيري تكراري، مثل الطّرائق التّقليديّة الّتي كانت تُعنى بثنائيّة المثير والاستجابة، كما أدّى تطوّر النّظريات اللّسانية إلى المساهمة في تطوّر النّظرية العقليّة لتشومسكي ونظريّات التّعلم، لتأتي النظريّة اللّغوية الاجتماعيّة على يد **ذيل هايمس** لإبراز مدى فاعليّة المدخل التّواصلي في تعليم اللّغات، والتي تركّز على تعلّم اللّغة وفق المنحى الاجتماعي.

5. المهارات اللّغوية في مناهج التّربية الوطنيّة الجزائريّة (المناهج المعاد كتابتها):

إنّ مهارات اللّغة الأربع (الاستماع، الكلام، القراءة، الكتابة)، هي أساس كل تعلّم لغوي، ومنهاج السّنة الخامسة ابتدائي احتوى على هذه المهارات، في إطار تطبيق منهاج الجيل الثاني، وعلى الرّغم من أنّه قبل سنة (2016)، لاحظنا غياب تام لمهارة الاستماع في المنهاج، لكن استدرك الخطأ وأُعيد ترتيب مهارات تعليم اللّغة العربيّة وفق ما تنصّ عليه اللّسانيات الحديثة المعاصرة، إلى جانب دراسات علم اللّسانيات التطبيقية، التي تُعطي الأولويّة لمهارة الاستماع كأوّل مهارة تعليميّة، هذا لأنّ اللّسانيات الحديثة تولي أهمية للّغة المنطوقة على اللّغة المكتوبة وما المكتوب إلّا فرع من المنطوق.

حيث جاء في **الكفاءة الشّاملة**: "في نهاية السّنة الخامسة، يتواصل مشافهة في وضعيّات مركّبة من مستواه المعرفي بلسان عربي، ويقرأ قراءة سليمة مسترسلة معبّرة وواعية نصوصا أصليّة، أغلبها مشكولة، ويفهمها، وينتج نصوصا طويلة في وضعيّات تواصليّة دالّة، ومشاريع لها دلالات اجتماعية."[8] هذا الخطاب يوحي بوعي واضعي المنهاج بأهميّة اهتمام المحتوى التّعليمي بالمهارات اللّغوية الأربع: مهارة الاستماع في ميدان فهم المنطوق، ومهارة التّعبير الشّفوي (التّحدث)، ومهارة القراءة في ميدان فهم المكتوب، ومهارة التّعبير الكتابي في ميدان إنتاج المكتوب، وهو تجسيد لمهارة التّعبير والكتابة معا، وفي ميدان الظّواهر اللّغوية تتجلّى قواعد الكتابة الصّحيحة المنطوقة والمكتوبة من خلال تعليم القواعد النّحوية والصّرفية، كما يوضّح اهتمام واضعوا المنهاج بإعداد المتعلّم في آخر التعلّمات لمشاريع ذات

دلالة اجتماعية تساير الواقع اليومي الاجتماعي للمتعلّم، وغير بعيدة عن حياته، وهذا ما يسهّل على المتعلّم الاستعمال الحقيقي للّغة في وضعيات تواصليّة.

كما جاء في الوثيقة المرافقة لمنهاج التّعليم الابتدائي: "التّعلُّمات المكتسبة فرديّا أو في إطار جماعي في إطار المقاربة البينوية الاجتماعيّة"[9]. والبينائيّة الاجتماعية تضفي على العمليّة التعليميّة التعلُّميّة البعد الاجتماعي، وفي منظورها يكون المتعلّم مبدعا، بالتّفاعل مع زملائه، ومعلّمه في الوسط الدّراسي، حيث يقوم بتحقيق تعلُّماته عن طريق تفاعل معارفه مع موضوع التّعلم، في وضعيّات مشكلة، أمّا بالنّسبة للمعلّم، فيكمن دوره في الملاحظة، والتّشخيص وممارسة التّقييم التّكويني وعدم إعاقة المسار الدّاخلي لنمو المتعلّم[10].

1.5. ميدان فهم المنطوق (مهارة الاستماع):

الاستماع أوّل مهارات اللّغة، ويمثّل مفتاح بقيّة المهارات الأخرى، لأن اللّغة سماع قبل كلّ شيء، ومن المهارات التي ينبغي إعطاؤها اهتماما فائقا، فالإنسان في حياته يكون مستمعا أكثر منه متكلّما، وأنّ إهمال مهارة الاستماع يقود إلى عدم إتقان الكلام[11]، وقد أعطت المناهج الجديدة أهمّية بالغة لمهارة الاستماع من خلال ميدان فهم المنطوق، الّذي يقوم على الطّريقة التّواصلية في التّعليم في إطار مقاربة التواصل اللّغوي وأجرأته، بمعنى إجراء تحليل للنّص وتحليل فقراته وفهم جزئيّاته بعد العمليّة السّابقة عليه وهي عملية الاستماع والفهم للنّص المسموع، وهو ما يكسب المتعلّم القدرة على الفهم والتّلخيص، وإعادة إنتاج النّص في مواقف تواصليّة دالّة، عن طريق التّعبير الشّفوي الّذي هو مصاحب لميدان فهم النّص المنطوق وإعادة صياغته بأسلوب المتعلّم.

ولتدريس مهارة الاستماع بالمدخل التّواصلي يستلزم توفير موقف طبيعي مستخلص من الحياة، وهذا ما من شأنه توفير التّجربة الحيّة للمتعلّم، وهو ما يطلق عليه في مناهج الجيل الثّاني، استخلاص القيمة التّربويّة، وبالتّالي تصبح القيم المستخلصة قد مرّت على نقاشات وافتراضات وحوارات من طرف المتعلّمين، الغرض منه هو تمرين الاستماع الفعّال للوصول إلى القيمة التّربويّة المستخلصة من الواقع الحقيقي والقريبة من حياة المتعلّم. وقد احتوت نصوص فهم المنطوق على نصوص حيّة من الواقع الحقيقي للمتعلّم الجزائري.

فمعدّو المناهج على دراية بمهارات اللّغة الأربع، وأهمّيتها في صقل المعرفة اللّغوية للمتعلّم في المراحل الأولى من تعليمه، وهذا ما توضّحه نصوص الكفاءة التي رافقت دليل الكتاب المدرسي، بخصوص أهمّية الاستماع في تزويد المتعلّم بمهارات التّواصل الشّفوي من خلال محطّة **أتذكّر وأجيب**، وهذا ما نستشفّه من التّعليمة الآتية: "فمحطّة **أتذكّر وأجيب**: تتيح لك فرصا لتنمية مهارة اللّفظ والتّواصل، فتتناول الكلمة وتعبّر عن أفكارك وآرائك مخاطبا، ومتفاعلا مع مجموعة أقرانك في القسم، مستلهما من النّص المنطوق ومحاكيا إيّاه في مرحلة أولى، لتتجاوزها لاحقا إلى الإبداع الفردي"[12]، فيصبح النّص المسموع دعامة للإنتاج الشّفوي وسندا للاستئناس به في التّعبير الشّفوي،

لكن من جهة أخرى، هنا لفظة "**محاكيا**" تنوّه إلى النّظرة التّقليديّة الّتي لا زال واضعوا المناهج يستخدمونها، قد يكون مقصودا أو غير مقصود، وقد يعود ربّما لعدم تشبّعهم بالمفاهيم اللّسانية المعاصرة في تعليميّة اللّغات. فالمحاكاة تعني التّقليد، والتّقليد تجاوزته أدبيات التّربية ضمن مقاربات التّعليم وفق الأهداف والمحتويات. نحن لا نريد محاكاةً بالمفهوم التّقليدي إنّما نريد إنتاجا وإبداعا، صحيح أنّ المتعلّم في المرحلة الابتدائية قد يكون في بعض الأحيان مفتقرا للثّروة اللّغوية اللاّزمة للتّعبير عن نصِّ الاستماع، لكن، للقضاء على هذا النّقص، علينا استثمار المفاهيم اللّسانية المعاصرة كما أسلفنا القول، والاستثمار هنا يقتضي وعي المعلّم نفسه بالنّظريّات اللّسانية المعاصرة خاصّة التّداولية، إذ ليس كل موقف لغوي هو تقليد، بل علينا أن نصنع لهذا المتعلّم المواقف الطّبيعية الّتي تمكّنه من تجاوز المحاكاة والتّقليد إلى ما هو أبعد من ذلك، من قبيل المناقشة وطرح الأسئلة والتّأويل والتّأمّل في المعاني والأفكار، والتدرّب على فنون التّلخيص وهذا يجوز، والتّلخيص إبداع، فإذا تمكّن المتعلّم من تلخيص الأفكار الأساسيّة من النّص المسموع، وأعاد إنتاجه بلغة سليمة خالية من الأخطاء، واكتسب مفردات جديدة، كلّما استطاع التّلفظ بالنّص المسموع المصغّر[13].

وجاء أيضا في دليل الأستاذ أن المتعلّم: "يفهم خطابات منطوقة من أنماط متنوعة ويتجاوب معها، من شتى الوسائط وفي سياقات مختلفة."[14] والسّياقات هنا توحي بوعي واضعي المنهاج التّعليمي بأهميّة عدم إغفال السيّاقات الخارجيّة في التّعليم، كما نوّه إلى شتى الوسائط التّعليمية والتّكنولوجية الّتي تحفّز المتعلّم على التّشارك الفعّال في اكتسابه المهارات اللاّزمة.

فالملاحظ من ميدان فهم المنطوق هو تعزيز لمهارة التّعبير الشّفوي، أي هو ميدان يعزّز مهارتين متكاملتين، مهارة الاستماع+ مهارة التّعبير الشفوي (الحديث).

2.5. فهم المكتوب (القراءة):

والقراءة هي المهارة الّتي تسمح للمتعلّم بترجمة الرّموز المكتوبة في الخطاب المكتوب إلى أداء مسموع، فهي مهارة ناتجة عن فهم مسموع نموذجي بمستوى جيّد من الأداء، ويراد بالقراءة: "إيجاد الصّلة بين لغة الكلام والرّموز الكتابيّة"[15]، بحيث تتيح للمتعلّم تحويل المكتوب الصّامت إلى أداء ملفوظ وجيّد وفق ما تقتضيه عمليّة القراءة والأداء الجيّد. وقد تضمّن منهاج السّنة الخامسة ابتدائي مهارة القراءة من خلال ميدان فهم المكتوب، فجاء في مقدّمة الكتاب المدرسي: "كما أعدّت لك أنشطة تحملّك على اكتشاف النّص وبناء معناه تدريجيًّا، ثم التّوغّل فيه والتّفاعل معه وحوله مع زملائك، وإبداء الرّأي في بعض أحداثه وقضاياه، والعودة إلى النّص في قراءات صامتة، وجهرية لتحليله، إلى مكوّناته والتّصرف في مبناه ومضمونه، انطلاقا من مكتسباتك السّابقة ودعمها، لتيسير تمثّلك الظّواهر اللّغوية بالتّدريج: من التّعرف إلى المحاكاة، ثم التّدريب والمحاولة والإعادة من جديد، لتتمكّن لاحقا من توظيف القواعد اللّغوية، لحفظ لسانك من الزّلل وقلمك من الخطأ"[16]. هنا ليصبح النّص محور كلّ التّعلّمات، في القراءة بنوعيها الصّامتة والجهريّة، ويستثمر النّص في ميدان

فهم المكتوب (مهارة القراءة) درسا آخر للظّواهر اللّغوية (أي القواعد النحوية والصرفية)، وهي إشارة لتبيان تطبيق مفهوم المقاربة النّصية بالعودة إلى النص واستخراج الظّاهرة اللّغوية المراد دراستها.

لكن، كلّنا نعلم أن المتعلّم لن يقرأ إلا لهدف معيّن، لذلك تم تسطير الكفاءات اللاّزمة الّتي يروم تحقيقها من كلّ ميدان تعليمي، حتى يتبيّن للمتعلّم ما يقرأه ويدرك المقصد الّذي ترومه عمليّة القراءة، كما جُعل لفهم عمليّة القراءة مدخلان تعليميّان أساسيّان: الأوّل أن يقتصر الأمر على مساعدة الدّارس فكّ الرّموز وفهمها، وفي هذا المدخل يعطى للدّارس نصّا تتبعه أسئلة، تقيس مدى فهمه للنّص، أيا كان شكل هذه الأسئلة، ولا يهتمّ هذا المدخل التّعليمي بما وراء النّص كثيرا، (approach Pedagogical)، في مقابل المدخل التّواصلي (Communicative approach) وفيه يتأكّد المعلّم من الأهداف المرجوّة من مهارة القراءة، إذ أنّ الفرد يريد القراءة ليشبع حاجة وليسدّ فراغا تسمّى في علوم الاتّصال بفجوة المعلومات[17]، وفجوة المعلومات هي المعتمدة في مدخل تعليم المهارات اللّغويّة اتّصاليّا، هذا يدفع المتعلّم للتّفكير في أنواع أخرى من أداء الأنشطة ذات العلاقة مع القراءة، من استماع وتفكير وتعبير، وتحفّزه على الإنتاج اللّغوي، وهذه العملية هي عبارة عن ربط بين الرّموز اللّغوية وأشكال التّواصل الأخرى لأنشطة تعليميّة لاحقة.

3.5. إنتاج المكتوب (تعبير كتابي: مهارة التعبير + مهارة الكتابة):

الكتابة كالقراءة نشاط اتّصالي ينتمي للمهارات المكتوبة، وهي مع الكلام نشاط اتّصالي ينتمي إلى المهارات الإنتاجيّة، والكتابة عمليّة يقوم بها المتعلّم بتحويل الرّموز من خطاب شفوي إلى خطاب مكتوب[18]، وفي ظلّ المدخل التّواصلي يتولّى المعلّم كيفيات ضبط معيار القدرة على توصيل الرّسالة أوّلا، ثم معيار الدّقة اللّغوية ثانيا، وعلى توفير الظّروف المجارية للموقف الطّبيعي للتّواصل بالكلمة، وهذا ما نلحظه من نص تعليمة الكفاءة الشّاملة: "ينتج كتابة نصوصا طويلة منسجمة تتكون من (80) كلمة إلى (120) كلمة مشكولة جزئيّا من مختلف الأنماط، بالتّركيز على النّمطين التّفسيري والحجاجي في وضعيّات تواصليّة دالّة، ومشاريع لها دلالات اجتماعية"[19]، بحيث يسعى المنهاج إلى إعطاء فرص للمتعلّمين لكي ينتجوا كتابة نصوصا متنوّعة، انطلاقا من إثارة وضعيّات مشكلة بهدف خلق لديهم تحفيزا للتّواصل كتابيّا، في وضعيّات ذات دلالة ومن واقعهم الاجتماعي.

وبما أنّه تقف أهمّية الكتابة في المناهج التّقليدية على الدّقة اللّغوية وعدم الوقوع في الأخطاء، لكن في ضوء المدخل التّواصلي تقويم المتعلّم يقف على مدى القدرة على توصيل الرّسالة، بحيث تصدُق هنا الإشارة إلى فجوة المعلومات، مثلما سبق الحديث عنها في مهارة القراءة، إذ أنّ الموقف الطّبيعي في الكتابة يتمثّل في أنّ فردا لديه ما يقوله ممّا لا يعرفه القارئ كاملا، أو لا يتوقّعه عادة بالطّريقة الّتي كتبت به، والمشكلة الّتي تواجه المتعلّم هي اصطناع مواقف للكتابة بحيث لا يشعر فيها المتعلّم بالهدف الحقيقي من عملية الكتابة، فيكتب إرضاءً للمعلّم وفقط، لكن في ضوء المدخل التّواصلي على المعلّم أن يوفّر الموقف الطّبيعي على توفير الاتّصال بالكلمة المكتوبة، يدفع فيها المتعلّم

لإنتاج نصوص ذات دلالة، مع مرافقته وتوجيهه إلى الوسائل اللّغوية اللّازمة من تراكيب وأدوات لغوية مناسبة.

6.خاتمة: وفي الختام نخلص إلى ما يلي:

- إنّ تعليم اللّغة العربيّة وفق المدخل التّواصلي، يتطلّب الاهتمام الكامل بالمهارات اللّغوية ووضعها موضع الاستعمال، حتّى يكتسب المتعلّمون كفاءة/ملكة تواصليّة تمكّنهم من الاستعمال اللّغوي في مختلف المواقف التّعليمية منها وحتّى الاجتماعيّة.

- إنّ المهارات اللّغويّة تربطها علاقة تكامل واتّصال وثيق، تؤدي إلى التّواصل الفعّال وإكساب القدرة على التّواصل. ولا يمكن الاهتمام بمهارة على حساب مهارة أخرى، فبالاستماع تتحدّد للمتعلّم أساسيّات النّطق السّليم، في القراءة والتّعبير الشّفوي والكتابي، وعلى المعلّم أن يلتزم في قراءة النّص المنطوق في ميدان فهم المنطوق بالقراءة الصّحيحة حتّى تتمثّل للمتعلم حركات المفردات وفهمها.

- ضرورة وعي المعلّمين وواضعي المنهاج بأهمية المدخل التواصلي، الذي يسعى إلى تحقيق الملكة التّواصلية، وهذا المدخل أصبح ضرورة ملحّة لتحسين مردود تعليم اللّغة العربية.

- على المتعلّم نفسه أن يعي أهميّة التّواصل الّذي ينضوي عليه التعلّم بالمهارات اللّغويّة في ظلّ المدخل التّواصلي، وتشجيعه على الإنتاج والإبداع اللّغوي والحوار والنّقاش الفعّال، الذي ينمّي من ملكته التّواصلية.

– تزويد المتعلمين بأساسيات التّواصل الفعّال، والتّشارك والقدرة على إبداء الرّأي والحوار، وتوظيف خبراتهم ومكتسباتهم القبلية، خاصّة في مهارتي التّعبير الشّفوي والكتابي، على اعتبارهما مهارتي إنتاج ضروريّة.

– على المعلّم أن يعي أهميّة استحضار المواقف الطّبيعيّة الحقيقيّة في تعلّم مهارات اللّغة تكون مشابهة للمواقف الواقعيّة، وهذا يدخل ضمن قدراته التّكوينية الّتي لابدّ من توفّرها في مهامه.

– تقبُّل مستويات التّعبير المختلفة الصّادرة عن المتعلّمين، ومحاولة تصويبها، واستحداث مواقف تعلّم نشطة، تنشّط القدرة الابداعيّة اللّغويّة عند المتعلّم على الإنتاج التّواصلي للنّصوص.

7. الهوامش:

[1]: يطلق عليها أيضا المناهج المعاد كتابتها، تم استحداث منهاج تعليمي يتماشى مع المسلمات التعليمية في العالم، فالمناهج متجددة باستمرار، تم تطبيق العمل بها انطلاقا من العام الدراسي (2016-2017) في التّعليم الجزائري.

[2]: ينظر: اليوسفي سعاد: (2018)، إشكالات التحكم في المهارات اللغوية عند المتعلم – من التلقي إلى الإنتاج- دواة، مجلة فصلية محكمة، تعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، العراق، مج4، ع16.ص186.

[3]: ينظر: اليوسفي سعاد: المرجع نفسه، ص195.

[4]: هي طرائق تعلّم تقوم على طرح الأسئلة، والتّجربة، والجهد الفردي، والعصف الذّهني والمطالعة وغيرها، وهو تعلّم يقوم على تعديل مرغوب فيه في سلوك المتعلّم، من خلال تلبية حاجات ورغبات المتعلّمين، ضمن قدراتهم الفردية بما يحقّق ذاتهم، مع توافر العوامل

المساعدة على التعلّم النّشط، من ظروف بيئية ووسائل وأدوات معيّنة، للوصول إلى مخرجات وأهداف مخطّط لها من خلال طرائق وأدوات مختلفة: ينظر: حسين محمد حسين: (2003)، التعلم النشط: دار مجدلاوي للنشروالتوزيع، عمان، الأردن، ص58.

[5]:اهتمّ هذا الاتجاه بالخطاب التداولي، وهو ما يمكن إسقاطه على طرفي العملية التّعليمية التّواصلية، من (مرسل) و(مرسل إليه)، فيتبادل الأدوار كل من المعلّم والمتعلّم. لذلك تبنّت التّعليمية المفاهيم التداولية، التي من شأنها الإسهام في تعليم اللغات بفاعلية وتعليم مهاراتها التواصلية على وجه مخصوص.

[6]: خرما نايف، حجاج علي:(1988)، اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص183

[7]: إنّ تطور النّظريات التّواصلية كان في إطار قِصر الطّرائق البينوية عن بلوغ الغايات في تعليميّة اللّغات، عندما استندت في مرجعيّتها اللّسانية على النّظرية السّلوكية والمدرسة البينويّة، عن طريق فرض طرائق تعليم اللّغة بالنّحو والتّرجمة والّتي اعتمدت خاصّة في تدريس اللّغات الكلاسيكية كاللّاتينية والإغريقية، على أنّه يتمثّل العيب في قصور هذا الاتّجاه في تعليم اللّغات في إعطاء الأسبقيّة للمبنى ثم المعنى، أي ترسيخ البنى اللّغوية في ذهن المتعلّم، عن طريق الحفظ والتّكرار ،وسؤال المعلّم وجواب المتعلّم، لتأتي المقاربة التّواصليّة لإعطاء السّمة الابداعيّة والخلّاقة للمتعلّم، في ابتكار مفاهيم وتراكيب لغويّة جديدة لم يسمعها قبلا، وفقا لمقتضيات الأحوال الخطابيّة وليصبح دور المعلّم مقتصرًا على التّوجيه والإرشاد.

[7]:نايف خرما وآخرون: المرجع السابق، ص184.

[8]: بن الصيد بورني سراب حلفاية داود وفاء، بن عاشور عفاف: (2020-2019) دليل استخدام كتاب اللغة العربية للسنة الخامسة من التعليم لابتدائي: : الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ط1، ص05.

[9]: الإطار العام للوثيقة المرافقة: (2016)، لمناهج التعليم الابتدائي، الوثيقة المرافقة لمنهاج الابتدائي ، وزارة التربية الوطنية للمناهج، ص02.

[10]: تزروتي حفيظة : (2014)، كفاءة التّعبير الكتابي لدى تلاميذ المرحلة الأولى من التعليم: دار هومة، الجزائر، ص97، 98.

[11]: ينظر: عيساني عبد المجيد: (2011)، نظريات التعلم وتطبيقاتها في علوم اللغة، اكتساب المهارات اللغوية الأساسية، دار الكتاب الحديث، ط1، ص108.

[12]: بن الصيد، بورني سراب، حلفاية داود وفاء، بن عاشور عفاف: (2019، 2020)، كراس النشاطات في اللغة العربية: السنة الخامسة من التعليم الابتدائي: وزارة التربية الوطنية، ص02.

[13]: اعتمدنا في إطلاق لفظة "النّص المسموع المصغّر على النّص المسموع الّذي تم إجراء عليه عمليّة التّلخيص من طرف المتعلّم، وإعادة إنتاجه محترما لآداب الكلمة، والتّعبير المسترسل، ومجتنبا بعض التعثّرات الّتي توافق عملية التّحدث.

[14]: بن الصيد بورني سراب حلفاية داود وفاء، بن عاشور عفاف:(2019، 2020)، دليل استخدام كتاب اللغة العربية للسنة الخامسة من التّعليم الابتدائي: : الدّيوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ط1، ص05.

[15]: ابراهيم عبد العليم: (1978)، الموجّه الفنّي لمدرّسي اللّغة العربية، دار المعارف، القاهرة، ط14، ص57.

[16]: بن الصيد بورني سراب وآخرون:(2019، 2020)، اللّغة العربية، السّنة الخامسة من التعليم الابتدائي: ص03.

[17]: طعيمة رشدي أحمد: (2004)، المهارات اللغوية: مستوياتها، تدريسها، صعوباتها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، ص188-189.

[18]: طعيمة رشدي أحمد: المرجع نفسه، ص189.

[19]: التعليم الابتدائي: (2016)، منهاج اللغة العربية: وزارة التربية الوطنية، 2016، ص35.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 59- 71



تحليل الخطاب الروائي الروسي: (اللّيالي البيضاء) نموذجا مقاربة نصّانية

The novel Russian discourse analysis :(White Nights) as a case study A textual approach

✍ حكيم بوغازي
Hakim.boughazi@univ-mosta.dz
جامعة عبد الحميد ابن باديس-مستغانم/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/03 تاريخ القبول: 2020/08/05 تاريخ النشر: 2020/12/10



يشتغل حقل تحليل الخطاب على مجموعة من الضوابط التي تستند إلى صناعة الخطاب وبيئته ومنهجه ومتلقيه، لا سيما وأننا نجد علماء النفس واللسانيات والاجتماعيات ينظرون إلى الخطاب كمكون لفظي أو صوتي، بمنظار الدلالات التي تنتج عن الفعل والسياق فضلا عن التواصل والاتفاق و التحاجج.

وقصد الكشف عن المكون السّردي الخطابي في رواية(اللّيالي البيضاء) نسعى إلى توظيف منهج لسانيات النّص، وبالأخص معيار الاتساق النصي، محاولين الوصول إلى نتائج تطبيقية، بعد الإجابة عن الاستشكال المفضي إلى الكشف عن فعل الخطاب السردي ومدى اعتباره مثالا للتحليل النصي وتوافقه مع الطرح الألسني النصي.

الكلمات المفاتيح: تحليل الخطاب، النص الروائي، معايير لسانيات النص، الخطاب السردي.

ABSTRACT:

The discourse analysis field works on a set of standards that are based on the discourse's environment, process and reception, especially when finding that psychologists, linguists and sociologists who all consider the Discourse as a verbal or vocal component which results from an act and a context, as well as communication, understanding and argumentation

So, to shed the light on the narrative component within the novel « The White Nights », we try to apply the textual linguistics method, especially the textual consistency standards Right up to the narrative discourse and to what extend the textual analysis is compatible with the textual linguistics thought.

Key words : - The discourse- Narrative text- Textual linguistics .

1. مقدمة

يشتغل حقل تحليل الخطاب على مجموعة من الضوابط التي تستند إلى فعل صناعة الخطاب وبيئته ومنهجه ومتلقيه، لا سيما وأننا نلفي علماء النفس واللسانيات والاجتماعيات ينظرون إلى الخطاب كمكون لفظي أو صوتي، بمنظار الدلالات التي تنتج عن الفعل والسياق، فضلا عن التواصل والاتفاق و التحاجج.

وثمّة فواصل شتى ما بين الأطاريح التي تمثّل المذاهب النقدية واللّسانية المعاصرة، بحسب شدّة الانضباط الاصطلاحي والمنهجي، فليس من الممكن بأي حال من الأحوال التنازل عن الطرح المكوّن للفعل بعيدا عن الفكرة البانية لمتعة الخطاب، ثم لا بدّ من التأسيس الذاتي والدلالي لكل الدَّعايا التي تفرضها الساحة العلمية المعاصرة.

تهتم اللسانيات النفسية بالخطاب من وجهة نظر فعل الإدراك الممارس على إنتاجية اللغة، سعيهم في ذلك مناط الاستنباطات من علوم شتى، في حين يجعل علماء اللغة مفهوم الخطاب يتأسسّ على فعل العلاقات القائمة ما بين متوالية الجمل، وما يتبعها من إصدار للأحكام بمعيار الحسن والقبح، ومردّ هذا إلى أن اللغة أداة تواصل ما بين الملقي والمتلقي شفرتها النّص ومكوناته.

ولذا وجدنا أن تحليل الخطاب مزيج بين الكثير من الدراسات المتاخمة للسانيات وغير اللسانيات، الاجتماعيات وغير الاجتماعيات، تتاخم حدود الخطاب وتناوش مداليله، محاولة استنطاق مغاليقه التي تتيح للآليات اللغوية وغير اللغوية أن تنتج لنا معنى يفهمه المتلقي ويعيه.

ولمّا كان للسياق دورا في تفكيك أبنية الخطاب، وفقا لما يشكّله المقصد والمؤئل من استنتاجات تفضي إلى الحقيقة، وجب علينا ونحن نتصفح الخطابات التي حللناها في المتن، أن نستعين بالأدوات الإجرائية التي أسعفتنا في فهم الخطاب الأدبي السردي، وخاصة الأدوات النصية التي تمتح من اللسانيات النصية ما يسعف في فهم النص الروائي عند "دوستوفيسكي"•.

تجنح معايير النّصيّة الثّلاثة: المقبوليّة، القصديّة، والإعلاميّة إلى الارتباط الوثيق الصلة بالمؤلّف حال كتابته للنصّ، والنّص وقت صناعته، وحالة المتلقي (الجمهور) أثناء تلقيه للخطاب(النص)، ثم إنّ القراءة كتابة ثانية للنّص منتجة بذلك نصا مغايرا للأول أو يكاد يلامس معالمه الأولى، فثمّة(فعاليتان للمتعة تنطلق منهما كل عملية إبداعية: الأولى وهي فعالية القراءة. الثانية وهي فعالية الكتابة)[1] خاصة إذا ما تعلق الأمر بالنص السردي الروائي وهو ما سنحاول البرهنة على فرضياته العملية ههنا.

فكيف سنستطيع ملامسة عناصر الخطاب الروائي(الليالي البيضاء) من خلال تطبيقنا للمقاربة (المنهج)النصية، وهل سنجد ملاذا لتفكيك شفرة الخطاب الروائي ههنا، انطلاقا من الاستعانة بما يتاح لنا من إجراءت النصّانية، محاولين التركيز على ما يفسّر مكامن الخطاب السردي ومكوناته الفعلية، حاصرين العمل وفق منهج اللسانيات النصية وما تقتضيه منهاجية العمل وفقها.

2. الاتساق النّصي في القصّة:

1-2 الإحالة:

تعريف الإحالة:

الإحالة من أدوات الاتساق، إذ هي((علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات، فهي تعني العملية الّتي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها، فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل))[2].

التطبيق: (الإحالة في الرواية)

العبارة	الإحالة	نوعها
ليلة كتلك التي يمكنها أن تكون..) ص 05	"تلك، التي يمكنها"	قبلية (ليلة)
في نفسه السؤال...) ص 05	" الهاء المتصلة"	قبلية(الناظر)
(أنا الوحيد) ص 05	"أنا "	مقامية
(ومن هم هؤلاء) ص 05	"هم، هؤلاء"	مقامية
(ولهذا السبب بالضبط...) ص 06	"هذا"	بعدية
(ورحلت عن بكرة أبيها) ص06	" أبيها"	قبلية
(كيف هي صحتك) ص07	"هي"	بعدية
لا يوجد ذلك، ولا يوجد هذا، وأين اختفى ذاك؟) ص09	"ذلك، هذا، ذاك "	مقامية

من هذا التطبيق النموذجي لعناصر الرواية(الليالي البيضاء) نستنتج أنّ ظاهرة الاتساق تكتسب موقعا مركزيا في التحليل النّصي، حيث تساهم في عمليات: التفسير والتأويل، وذلك من خلال الفعّالية الإنتاجية التي يقوم بها أثناء عملية بناء وصناعة النّصوص، أين يُكسب المتواليات الجملية(بأنواعها) صفة التتابع في صورة كلٍّ موحّد، وتسمح لنا بالاعتماد على القصد في اللفظ مع الوفاء بالمعنى.

ثم إنّه يحقق استمرارية الوقائع السردية في النّص، ممّا يساعد المتلقي على إعادة بناء الترابط الناقص عبر النّص، مع ملئ الفجوات و الأجزاء المفقودة الغائبة في النّص، ولكنّها ضرورية في فهمه وتفسيره[3].

2-2 الحذف:

مفهوم الحذف:

الحذف عند"هاليداي و رقية حسن" بمفهوم: ((افتراض عنصر غير موجود في النّص فيه دلالة على عنصر سابق عليه))[4]، فهو ينشأ علاقة قبلية، وهو يختلف عن الاستبدال لأنّه يعدّ" استبدالا بالصفر"، بمعنى أنّ الاستبدال يترك أثرا يستدل به على الكلمة أو العبارة المستبدلة، فيبقى العنصر البديل كمؤشر يهتدي به المتلقي في سعيه نحو العنصر المستبدل، و الحذف يختلف عن هذا، كونه لا شيء يحل محلّ المحذوف.وينقسم الحذف في عرف لسانيات النص إلى أقسام ثلاثة:

1-**الحذف الاسمي**: وهو ما لا يكون إلاّ في الأسماء المشتركة .

2-**الحذف الفعلي**: وهو ما يكون داخل المركب الفعلي .

3 -**الحذف داخل شبه الجملة:** ((مثل: كم بيعه؟ عشرون دينارا، والتقدير ثمن بيعه عشرون دينارا))[5].

التطبيق: (الحذف في الرواية)

العبارة	الحذف	نوعه
(كيف؟ هل يعقل ذلك؟ -نعم) ص18	نعم، يعقل ذلك	حذف فعلي
(أمّا أن تغرم بي فممنوع، أرجوك"، أقسم لك) ص 26	أقسم لك أنّي لن أقع في حبك	حذف اسمي

وهنا نستنتج أنّ الحذف يعطي للمتلقي إمكانية قرائية أكبر في بناء النّص وذلك ((عن طريق البحث عن المعنى المخبوء بين الأسطر، في هذا مشاركة فعلية للمتلقي في العملية التواصلية))[6]، فالمحذوفات التي تسود النّص تثير رغبة المتلقي في إعادة كتابة النص من منظور التفسير، وهنا تُبنى العملية التواصلية داخل الخطاب.

3-2 الوصل:

تعريف الوصل:

أدوات الربط أو الوصل- على اختلاف في الترجمة-((هي وسيلة بناء لتفسير ما سيقدم في علاقته بما سبقه))[7]، ويتم الوصل ((بواسطة عنصرين دال: كالعطف، والاستدراك، والإضراب، والتعليل، والشرط، والظرف))[8]، كما اعتمد –هاليداي و رقية حسن- على أربعة عناصر لتقسيم الوصل وذلك لتنوع أدوات الربط فكان منه: الإضافي- الاستدراكي- السببي-الزمني.

.

التطبيق: (الوصل في الرواية)

العبارة	أداة الوصل	نوع الوصل
"ولكن لينزله الرب". "ذهبت إلى شارع نيفيسكي أم إلى الحديقة". "أو إذا ما رحت".وأنا أيضا الحمد لله".	الواو أم أو أيضا	الوصل الإضافي
"مثل الشكر". كادوا على نحو قاطع أن ينحنوا".	مثل نحو	وصل إضافي - علاقة تمثيل
"فضلا عن ذلك". "لكنّي لن أنسى ما حييت". "وبالرغم من ذلك".	فضلا عن ذلك لكن بالرغم من ذلك	وصل عكسي
ولذلك سوف أعرج في كلّ يوم". "حتّى أنّي بكيت ذات يوم بسبب الذكرى". لأنّ لديه كلّ ما يريده"	لذلك بسبب لأنّ	وصل سببي
"وأنّ طفلة صغيرة تنحت من طريقه خوفا منه. ثم راحت تضحك".	ثم	وصل زمني

3- الاتساق المعجمي:

مفهوم الاتساق المعجمي وأدواته:

الاتساق المعجمي ربط يتم على المستوى المعجمي، ومصطلحه مصطنع من الوظيفة الّتي يقوم بها، إذ يتم عبره استمرارية المعنى، ((ولا يمكن الحديث في هذا المظهر عن العنصر المفترِض والعنصر المفترَض كما هو الأمر سابقا، ولا عن وسيلة شكلية(نحوية) للربط بين عناصر في النص))[9]، وينقسم الاتساق المعجمي إلى نوعين هما: 1 –التكرار 2-التضام

3-1 التّكرار:

مفهوم التكرار:

التكرار ((يتطلب إعادة عنصر معجمي أو مرادف له أو شبه مرادف، أمّا **التضام**: فهو ورود زوجين من الكلمات مرتبطة بعلاقة ما))[10]، وتكرير- مصطلح بلاغي مغاربي- الكلمات تساعد المتلقي على فهم مظّان المقصود ، و تفكيك شفرة الخطاب(العقدة).

التطبيق: يظهر التطبيق الفعلي لعناصر التكرار في ما يلي:

*-("كانت ليلة ساحرة، ليلة كتلك الّتي يمكنها أن تكون...")[11]، تكرار كلمة "ليلة" فيه دلالة وتأكيد على أنّ هذه اللّيلة مميّزة بالنّسبة للبطل المتحدّث على أنّها ليست كتلك اللّيالي الّتي كان يقضيها عادة، ووصفه الّذي سرده فيما بعد عن هذه اللّيلة فيه تأكيد على هذا القول.

*-("سبق وقلت أنّي عانيت من إحساس بالاضطراب على مدى ثلاثة أيام")[12]، تكرار عبارة "الإحساس بالاضطراب" فيه استذكار لحديث قد سبق ذلك أنّ الرّاوي وهو البطل نفسه قد قطع حديثه عن

سبب شعوره بالاضطراب بحديثه عن المدينة والبيوتات الّتي صار يعرفها وتعرفه ليعود ويواصل حديثه عن موضوعه الرّئيس بالربط بين الأفكار من خلال وسيلة التّكرار للعبارة المذكورة آنفا.

*-("المنزل الريفي")عبارة ورد تكرارها في سرد الأحداث الأولى للقصّة، وقد جاء هذا التّكرار على سبيل التّأكيد أنّ رحيل النّاس إلى الرّيف هو سبب معاناة البطل.

وكون القصّة تعتمد على مبدأ الحوار بين "البطل المجهول" والفتاة "ناستنكا" فإنّا نلفي عفوية الخطابات وتكرار الكلمات الّتي حاول من خلالها الرّاوي أن يجعل الحوار طبيعيا غير متكلّف، ومن أمثلة ذلك: "حسنا، حسنا، لماذا؟ لماذا ؟ ، ولكن هل يعقل، هل يعقل، اسمعي، اسمعي...وغيرها من الخطابات الّتي وردت بصيغة التّكرار وفقا لطبيعة الحوار وتلقائيته.

2-3 التّضام:

مفهومه: ((...فهو ورود زوجين من الكلمات مرتبطة بعلاقة ما))[13]، فمن خلاله يستطيع المتلقي أن يتجاوز صعوبة النص بخلق سياق تترابط فيه العناصر المعجمية، وهذا((يعني أننا لا نتوفر على مقياس آلي صارم نتبعه في تصنيف الكلمات وجعل كلمة أقرب إلى مجموعة أو تلك))[14].

التطبيق: يظهر في النصوص التالية في الرواية:

*- (" فقد كانت ليلتي أجمل وأفضل من نهاري")[15].

*- ("ولم نعرف عمّ يمكننا أن نتحدث، رحنا نضحك، ونبكي")[16].

1- الانسجام:

مفهوم الانسجام:

جُعل مصطلح الانسجام " Cohérence " للتعبير عن((البنية الكبرى))[17]، وهي المستوى الدلالي داخل الخطاب، و استخدم آخرون مصطلح "النّصيّة"((Texture)) للتعبير عن المعنى العميق.

ومن آليات الانسجام:

أولا/ التدرج: ((...فالتدرج هو ما من شأنه أن يجعل القارئ يحس أن للنص مسارا معينا، وأنه يتجه نحو غاية محددة. ويجعله يتوقع في مرحلة ما من مراحل النّص ما سيأتي بعدها))[18]. وهناك من الآليات الأخرى لا يسعنا المقام لعدّها، نظرا لأننا في محور التطبيق لا التنظير.

ثانيا /ترتيب الخطاب: ويعني((ورود هذه الوقائع في متتالية معينة يخضع لترتيب عادي تحكمه مبادئ مختلفة على رأسها معرفتنا للعالم))[19].

ثالثا/ الترابط: هو الترابط الدلالي و الإحالي بين الجمل، إذ العلاقة بين معاني المدلولات في الجمل هي ما تكسبها صفة التوازي و التتابع .

التطبيقات على الرواية:

1-4- التّرابط: إنّ القارئ لقصّة "اللّيالي البيضاء" يدرك و من الوهلة الأولى أنّ النّص يحتوي على ترابط دلالي بين الجمل، يعني هذا أنّه توجد علاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل تكسبها

صفة التتابع وذلك لوجود التطابق الإحالي داخل الجملة الواحدة ثمّ بين عدد من الجمل، وهذا التّطابق الإحالي يحيلنا اعتباطا إلى ترابط الوقائع مع مراعاة الترتيب الزمني للأحداث التي تجري داخل الجملة الواحدة، أو حتى النص بأكمله.

تبيّن لنا من خلال استقراء خاصيّة "موضوع الخطاب" أنّ أحداث القصّة تدور حول موضوع واحد "اللّيالي البيضاء". والقارئ للقصّة يقف من بدايتها إلى نهايتها أنّ عمليّة نسج الأحداث ومن البداية كانت تدور حول الموضوع الواحد وهذا ما يؤكّد ترابطها الدّلالي/المعنوي.

4-2- التّدرج: تعتبر هذه الخاصيّة، خاصيّة التّدرج الموجه الرّئيس لأحداث النّص، فمن شأنها أن تجعل القارئ يحسّ بأنّ لهذا النّص هدفا وغاية يسعى إليها صاحب النّص وفق مسار معيّن، والكاتب "دوستويفسكي" قد جسّد هذه الخاصيّة ومن العبارة الأولى للقصّة " كانت ليلة ساحرة" على اعتبار أنّه بدأ الحديث عن اللّيلة البيضاء الأولى. وحتميّة الحديث عن هذه اللّيلة ألزمته الحديث عن طبيعة حياة البطل المجهول ويومياته داخل مدينة بطرسبورغ احتراما لخاصيّة التّدرج، بعد ذلك ينتقل للحديث عمّا وقع في اللّيلة الأولى ثمّ الثّانيّة وهكذا إلى أن وصل إلى اللّيلة الرابعة والأخيرة.

4-3- ترتيب الخطاب: إنّ هذه الخاصيّة تجعلنا نؤمن لزاما أنّ هذا الخطاب يحتوي على جملة من الوقائع والأحداث تنتظم وفق تسلسل زمني ودلالي معيّن ومحدّد، و"اللّيالي البيضاء" قصّة قد حافظت على هذه التّراتبيّة مع مراعاتها لخصائص السّرديّة، فبالرغم من أنّ الأديب قد بدأ حديثه على لسان بطله المجهول عن اللّيلة الأولى من لياليه البيضاء، ثمّ انتقل إلى الحديث عن غربته ووحدته في مدينته، إلّا أنّه استطاع أن يحافظ على ترتيب الوقائع والأحداث، فنجده بعد أن وصف الظروف والوقائع المحيطة بحياة البطل المجهول يعود مرة أخرى ليواصل حديثه عن تلك اللّيلة من خلال تقنيّة الاسترجاع السّرديّة.

4-4- موضوع الخطاب: من خلال العنوان يمكن لنا أن نستقرأ موضوع الخطاب، ألا وهو " اللّيالي البيضاء". فالقصّة تدور أحداثها حول حياة شاب يعيش في مدينة "سان بطرسبورغ" والّذي يعاني من الوحدة والاغتراب داخل مدينته، ثم يصادف في ليلته المتميّزة الّتي بدأ عنها الحديث أوّل القصّة بقوله:((" كانت ليلة ساحرة، ليلة كتلك الّتي يمكنها أن تكون فقط وقتذاك...")) [20] ، يصادف فتاة على "الكورنيش" لتبدأ معها قصة لياليه البيضاء.

ثمّ إنّ أحداث القصّة بأكملها، بنيت على نمطيّة القصّة الواحدة إذ لم يعمد "دوستويفسكي" على تعدديّة القصص من أجل بناء القصّة، فهو قد اكتفى بوصف معاناة البطل مع الوحدة والاغتراب في البداية ثمّ ربطها بالموضوع الرّئيس مباشرة وهو "اللّيالي البيضاء".

4-5- الأبنية العليا والأبنية الصغرى: كما بيّن "فان ديك" فإنّ الأبنية الصغرى تتمثّل في الجمل والعبارات الّتي ترد داخل النّص من ثمّ تكون هذه الأبنية أبنية داخليّة. أمّا الأبنية العليا كما دلّل عليها "ديك" في الشكل الخارجي الّذي يؤطر النّص، ومن هنا نقول بأنّ شكل النّص الّذي جاء في

حلّة قصّة قصيرة يفرض هيمنته على البنى الداخلية والقارئ وبمجرد أن تقع يداه على القصّة يدرك وفق أيّ نمط كتب النّص، وبأيّ طريقة حبكت أحداثه.

6-4- الخطاب التّام والخطاب النّاقص: جملة الخطابات الواردة في النّص الّذي بين أيدينا كانت خطابات تامّة، إلّا أنّ ذلك لا يفنّد اعتماد الأديب على توظيف الخطابات النّاقصة أو الضمنيّة لما هذه الأخيرة من أهميّة في شحذ قريحة القارئ، وهذا ما نقف عليه في اللّيلة الثّانيّة وبداية من الصفحة (35) بالتّحديد عندما يعمد البطل المجهول بالتّعريف عن نفسه للفتاة "ناستنكا"، فهو لم يصرّح بأنّه يتحدث عن نفسه إلى أن تسأله ناستنكا بأن البطل الّذي يتحدث عنه هو نفسه.

5- القصديّة:

مفهوم القصدية:

يتضمن فعل القصدية ((موقف منشئ النص، من كونه صورة اللغة قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام، وأنّ مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها))[21].

التطبيق:

إذا ما أردنا أن نتحدث عن قصديّة الكاتب في هذا النّص القصصي، نقف بداية على حقيقة متعارف عليها لدى جموع قرّاء كتابات الأديب "فيودور دوستويفسكي". ذلك أنّ الأديب ومن خلال كتاباته كان يحاول دائما ((الغوص في النّفس البشريّة والكشف عن أعماقها ومكنوناتها))[22]، من ثمّ كانت غايته من وراء كتابة هذه القصة التّطرق لشعور اليأس الّذي يعاني منه كثير من الأشخاص ومحاولة الهروب منه بالإضافة إلى محاولة إخفاء شعور الحب. فالبوح بالمشاعر ليس سهلا للمقربين كما يعتقده الآخرون بل هو صعب جدا، في حين إذا قام به الإنسان لأشخاص غرباء فيجد فيه متعة وراحة وأمان.

ومن منظار آخر نجد أنّ الأديب قد حاول أن يكشف لنا كيف تكون شخصيّة الحالم والّتي يمكن أن تتجسّد في شخص كل واحد منّا، لذا قد جعل هذه الشّخصيّة في شخص البطل المجهول الحالم المتشوق والمرهف الّذي يتوق إلى لحظة سعادة وإلى بريق أمل، إلى لحظة خاطفة تأخذه إلى عالمه الحقيقي، كما تبحث هذه الشّخصيّة عن متنفس وعن غريب يفهمها ويقف إلى جانبها ويدعمها.

6- المقبوليّة:

مفهوم المقبولية:

إنّ ((النّص يكتسب حياته من خلال المتلقي، إذ يفك شفرته، ويستخرج ما فيه. ويتوقف ذلك على ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم النّص وسياقه. ذلك الأفق الذي يمكنه من إدراك ما في النّص من أفكار ومبادئ وجماليات، كما يمكّنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النّص، وعلى وجه

الخصوص ما يتصّل بحذف العديد من العناصر في النّص))[23]، وهو ما سنقف عنده في هذا التطبيق المبين للمقبولية الخطاب .

التطبيق:

النّص القصصي الّذي بين أيدينا موجّه لقارئ معيّن، ألا وهو القارئ الرّوسي ذلك أنّ أحداث القصّة جرت في مدينة روسيّة، لذا نلفي الكاتب يقف على جملة من المعالم التّي تعرف بها المدينة. و من ثمّ فهو قد حرص على ذكر خصوصيات المجتمع الروسي وثقافته، لذا فالقارئ الروسي لا يجد صعوبة في فكّ شفرات النّص.

في المقابل لا يمكن أن نتجاهل عالميّة هذه القصّة، فبالرغم من أنّ الكاتب حافظ على ثقافة المجتمع وحاول من خلال قصّته أن يظهر معالم ذلك إلّا أنّ قصة اللّيالي البيضاء هي قصة عالميّة، فالكاتب يعالج فيها مشاكل ومكنونات النّفس البشريّة، ومحدوديّة المكان والزّمان لا تشكل عائقا أمام تلقي هذا النّص لقرّاء غير روس. فما يستحق إنعام النّظر وبذل جهد في التّأويل ما يتعلق بالتّناص فعلى القارئ أن يبحث عن حقائق تلك الشّخصيات والأحداث هذا طبعا إذا لم يقدمها له المترجم كما في التّرجمة العربية.

7- الإعلاميّة:

مفهوم الإعلامية:

يتجلّى موضوع الإعلامية ((في مدى التوقع الذي تحظى به وقائع النّص المعروض في مقابل عدم التوقع، أو المعلوم في مقابل المجهول))[24]، علما أنّ كسر التوقع يؤدي إلى إعلامية النّص،((فكلّما كان هناك ابتعاد عن التوقع وتجنب المعتاد والمألوف، زادت الكفاءة الإعلامية))[25].

التطبيق:

تحققت الإعلاميّة في قصّة "اللّيالي البيضاء" في موضعين:

-**الموضع الأول:** في بداية القصّة إذ خلقت البداية اضطراب لدى المتلقّي على مستوى الإخبار، فبعد أن بدأ الحديث عمّا يميّز اللّيلة الأولى عن بقيّة اللّيالي انتقل للحديث عن معاناته بالوحدة والانطوائيّة الّتي يعاني منها، وعن علاقته بالأحياء والجماد في مدينته "بطرسبورغ"، فالمتلقّي ينتظر بعد أن بدأ الرّاوي الحديث عن اللّيلة الأولى أن يواصل حديثه ليكشف لنا عن المختلف في هذه اللّيلة لكن حدث وأن خالف توقع القارئ، وهنا يمكن لنا أن نقول أنّ مبدأ الإعلاميّة قد تحقّق بنسبة عاليّة.

-**الموضع الثّاني:** في اللّيلة الرّابعة قرّرت الفتاة "ناستنكا" أن تعطي لنفسها ولبطلنا المجهول فرصة بعد أن خذلها حبيبها الأوّل، وعاشت مع البطل المجهول لحظات من الجنون الممزوجة بالفرح والحزن، الضحك والبكاء، وبعد أن رسما خارطة طريق لحيتهما في المستقبل سمعا صوتا ينادي "ناستنكا، ناستنكا، أهذه أنت؟"، فالصوت الّذي كان ينادي "ناستنكا" هو صوت الشّخص الّذي انتظرته مطوّلا، وبمجرّد أن سمعته يناديها هرعت إليه وقد تركت بطلنا المجهول مشدوها في مكانه لا

يدري ما حصل اللّحظة. فالقارئ صار لديه توقع مع مجريات أحداث القصّة أنّ البطل المجهول وأخيرا وجد من تملأ وحدته، وتكسر شعوره بالاغتراب، وههنا كسر أفق توقع القارئ للمرة الثّانيّة ليتحقّق مبدأ الإعلاميّة وبصورة عاليّة.

8- المقاميّة:

مفهوم المقامية:

يقول محمد الاخضر الصبيحي:((...فدراسة النص لن تكون كافية بالوقوف عند بنيته النحوية ، أو الدلالية الداخلية، بل لا بدّ من دراسته على مستوى الخطاب، وهذا بالاهتمام ببنية السياق والعلاقات بينها وبين النّص))[26]، حيث يقوم السياق بدور رئيس بالقياس إلى القصدية والمقبولية السابقتين، وبما ((أنّ لكل نص رسالة معينة يريد الكاتب إيصالها للمتلقي، وأنّ ذلك يتم في ظروف معينة كما أنّ أحد معايير الحكم على النّص بالقبول هي مدى ملاءمته للسياق الذي يرد فيه))[27].

التطبيق:

يمكن لنا من خلال بعض الإشارات الّتي وظّفها الكاتب "دوستويفسكي" في قصّته اللّيالي البيضاء أن نقف على معيار المقاميّة في بعدين:

***-البعد الأوّل:** سياق الموقف: والّذي يمكن لنا أن نحدّده بزمان ومكان القصّة:

1-**الزمان**:- قد تحدّد في اللّيالي الأربع الّتي التقى فيها البطل المجهول بالفتاة ناستنكا. إضافة إلى اللّيالي البيضاء فهناك أوقات أخرى تحدّث عنها الكاتب وهي الأوقات أو الأيام الّتي سبقت الحديث عن تلك اللّيالي وقد كانت وفقا لتقنيّة الاسترجاع السّرديّة، ثمّ الصباح الّذي تلى اللّيلة الرابعة والّذي استيقظ فيه البطل على وقع خيبة الأمل.

2-**المكان**: هناك جملة من العبارات والّتي تحدّد لنا مكان وقوع القصّة، أهمها: مدينة بطرسبورغ، الرّيف، شارع نيفسكي، الكورنيش...وغيرها من الأماكن الّتي تحدث عنها الكاتب والّتي تحدّد لنا الحيّز الّذي دارت فيه أحداث القصّة.

***-البعد الثّاني:** السّياق الثّقافي والاجتماعي: يمكن لنا أن نرصد بعض الإشارات الّتي توضّح لنا ثقافة المجتمع في القصّة والّتي يمكن لنا من خلالها فهم مجريات القصّة وفتح أبواب النّص:

1- رحيل سكان بطرسبورغ إلى الريف وعدم ذكر الكاتب لسبب رحيلهم.

2- انشغال كلّ فرد من هذا المجتمع بمشاغله واهتماماته.

3- احترام الحدود والفواصل بين الأفراد حتّى وإن كانوا مألوفين لك. وهذا ما حدث مع البطل المجهول والعجوز.

9- التناص:

مفهوم التناص:

عند "جوليا كريستيفا" يحيل إلى معنى ((نقل التّعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عيّنة تركيبية تجمع لتنظيم نصّي معطي بالتّعبير المتضمن فيه أو الّذي يحيل إليه))[28]، في حين نجد "محمد مفتاح" ينعت ذلك بتداخل النصوص أو تعالق النصوص، فيقول: ((هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة))[29].

التطبيق:

في القصّة نقف على عبارات أو كلمات بالأحرى تحيلنا إلى ما يسمّى بالتّناص المضموني من بينها:

1- الإمبراطوريّة الصينيّة: وقد ورد في النّص الأصلي حسب المترجم بـ" الإمبراطوريّة تحت السّماويّة، حرفيا".

2- إلهة الخيال: قصيدة معروفة للشاعر فاسيلي جوكوفسكي، يعتبر أحد مؤسسي المذهب الرومانسيّة في الأدب الرّوسي.

3- ليلة بارتولومي: وهي مذبحة ليلة القديس بارتولومي الّتي حدثت في فرنسا عام 1572م ذهب ضحيتها ثلاثون ألف بروتستانتي فرنسي.

4- كما هناك جملة من الشّخصيّات التّاريخيّة الّتي استحضرها الكاتب في قصّته خاصة وعندما كان البطل المجهول يتحدث عن نفسه واصفا إيّاها لناستنكا، ومن هذه الشّخصيات:

*- ديانا فيرنون: إحدى الشّخصيّات الرّئيسيّة في رواية الكاتب "والتر سكوت" بعنوان "روب روي" " " Rob Roy.

*- إيفان فاسيلييفيتش: وهو القائد الرّوسي إيفان الرّابع 1530-1584، والمعروف باسم إيفان الرّهيب أمير موسكو العظيم، توّج أميرا لموسكو في سنّ الثالثة من عمره، ثمّ توج كأول قياصرة روسيا في العام 1547م وهو في السادسة عشر من عمره.

خاتمة

من خلال هذا العمل الذي يرسم خارطة طريق تحليل نصي لرواية الليالي البيضاء نقف عند أهم الوقفات التي نستطيع تلخيصها فيما يلي:

- دوستوفيسكي بحق أب علم النفس الأدبي الذي استطاع ومن خلال رواياته تجسيد مقاماته.
- الليالي البيضاء رواية تستمد معطاها السردي من التنظير النفسي السيكولوجي التام.
- الرواية كشف عن انتروبولوجيا الأنسنة الفردية والجماعية.
- اسلوب الرواية من السهل الممتنع الذي يصب في قالب التحليل النفسي المنظم.
- تطبيقات النصانية التي وقفنا عند حدودها تقتضي منا إعادة قراءة الرواية من خلال روايات أخرى.

- التحليل النصاني للرواية أسعفنا إلى حد ما في الوصول إلى مكنون الراوي وما سيتلقاه المتلقي.
- إجراءات البحث في اللسانيات النصية من خلال تطبيقاتها على العمل الروائي صائبة في تجربتها كمقاربة ماسة للتأطير أعمال أكاديمية.
- من التوصيات المهمة إعادة قراءة الآخر من خلال الأنا مع تجريب قراءات متماثلة تستطيع أن تستقريّ الأعمال القصصية والروائية وغيرها

هوامش البحث

• - فيودور دوستوفيسكي، (1821-1881) روائي وكاتب قصص قصيرة وفيلسوف روسي، كتب رواية المساكين سنة 1846 و رواية الإخوة كارامازوف، كما كتب(الجريمة والعقاب، الشياطين، وأعمالا طويلة تضم أحد عشر رواية طويلة، وثلاث روايات قصيرة فضلا عن سبعة عشر قصة قصيرة. ويشكّل عمله الروائي تنظيرا لعلم النفس الأدبي العالمي، كما يعتبره باحثون من رواد المذهب الوجودي.

[1] - منذر عياشي، 1998، القراءة الثانية وفاتحة المتعة، الطبعة01، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص05.

[2] - نعمان بو قرة، 2009، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص والخطاب، ط01، الأردن، جدار للكتاب العالمي، ص81.

[3] - ينظر: عزة شبل محمد، 2009 ، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ط02، القاهرة ، مكتبة الآداب ص99.

[4] - ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، السابق، ص118.

[5] - محمد الأخضر الصبيحي، 2008، ط1، الجزائر/لبنان ، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون ، ص93.

[6] -محمد خطابي، المرجع السّابق، ص21.

[7] - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، السّابق، ص22-23.

[8] - عمر أبو خرمة، 2004، نحو النص، نقد النظرية ...وبناء أخرى ط01، الأردن، عالم الكتب الحديث، ص82.

[9] - محمد خطابي، السّابق، ص24.

[10] - خليل بن ياسر البطاشي، 2009، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ط1، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، ص153.

[11] - دوستوفيسكي، السابق، ص05.

[12] - دوستوفيسكي، السابق، ص08.

[13] - خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، نفسه، ص153.

[14] - محمد خطابي،لسانيات النص، السابق، ص25.

[15] - دوستوفيسكي، الليالي البيضاء، السابق، ص14.

[16] - دوستوفيسكي، السابق، ص113.

[17] - ينظر: حسن الخمري،2007، النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط01، لجزائر/ لبنان، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ص48- 49.

[18] -محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، السابق،ص83.

[19] - محمد خطابي، نفسه، ص38.

[20] - دوستوفيسكي، السابق، ص5

[21] - دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، السابق، ص103.

[22] - فيودور دوستويفسكي، اللّيالي البيضاء، مقولة للمترجم في غلاف القصّة.

[23] - نبيلة إبراهيم، 1984، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال ع1)، مجلة فصول، ص213.

[24] - علم لغة النص، نفسه، ص68

[25] - ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

[26] - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، السابق، ص99.

[27] - المرجع نفسه، ص97.

[28] - ماجد ياسين الجعافرة، 2003، التّناص والتّلقي، دراسات في الشّعر العباسي، ط01، الأردن، دار الكندي، ص 11-12.

[29] - محمد مفتاح، 2005، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناص، ط4، المغرب/ لبنان، المركز الثّقافي العربي، ص 121.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 72- 80

تلقي مفهوم الشّعرية في النّقد الجزائري المعاصر – عبد الله العشي أنموذجا-

The Receptivity of the concept of Poetics in Contemporary Algerian Criticism- Abdullah Al-Ashi as a model –

✍ شناوي علي
alich142013@yahoo.com
جامعة ابن خلدون - تيارت/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/28 تاريخ القبول: 2020/07/15 تاريخ النشر: 2020/12/10





يسعى هذا البحث إلى مقاربة مفهوم الشّعريّة في النّقد الجزائري المعاصر في منظور الناقد عبد الله العشي انطلاقا من كتابه " أسئلة الشّعرية - بحث في آلية الإبداع الشّعري-" من خلال استكشافه آلية الإبداع الشّعري، وعلى هذا النّحو، سأحاول تحديد المرجعيات والآليات التي تتحكم في الشّعرية كما تمثلها الناقد عبد الله العشي استنادا إلى أسئلة الإبداع والماهية والوظيفة المتعلقة بجوهر الشّعر.

الكلمات المفتاحية:الشّعرية، الإبداع الشّعري، النّص الشّعري، الرؤية الشعريّة، النّقد الجزائري.

ABSTRACT:

This research aims to approach the concept of poetics in contemporary Algerian criticism in the perspective of "Abdullah Al-Ashi", based on his book "Questions of Poetics and his exploration - Research in the Mechanism of Poetic Creativity". As such, this study attempts to identify the references and mechanisms that control poetics as represented by the critic Abdullah Al-Ashi", drawing upon questions of creativity, whatness and function related to the essence of poetry.

Keywords: Poetics, Poetic creativity, Poetic text, Poetic vision, Algerian criticism.

1. مقدمة:

لا مناص أنّ المتقصّي لحيثيات الشّعرية يلمسُ زخمًا من السّمات التي تسمح له بملامسة أفقٍ رحبٍ تعجّ فيه جماليات الابداع الفنّي، هذا الأفق لم تكن التجربة النّقدية الجزائرية بمنأى عنه، وفي هذا الصدد نحاول تحديد المرجعيات والآليات التي تتحكم في الشّعرية كما تمثلها الناقد عبد الله العشي استنادا إلى أسئلة الإبداع والماهية والوظيفة المتعلقة بجوهر الشّعر، فإلى أي مدى تنضوي الممارسة النقدية لدى عبد الله العشي لاستكناه شعرية الإبداع الشعري؟ وماهي الإجراءات التي ارتكز عليها من أجل إضاءة أسئلة الشعرية؟

2. تمثل المفهوم وانتقاء الإجراء في الممارسة النقدية لدى عبد الله العشي:

1.2 سؤال الإبداع وإجراءاته:

يكتسب النص الشعري شعريته من خلال خصوصيته، التي تتمظهر غالبا انطلاقا من الرؤية واللغة والمضمون، وحين نعاين في هذا الإطار تلقي مفهوم الشعرية لدى عبد الله العشي نلفيه " يبحث في بعض المفاهيم الأساسية لنظرية الشعر، انطلاقا من كتابات الشعراء النثرية وأحاديثهم التي سعوا فيها إلى بلورة مفاهيم حول قضايا الشعر."[1] فضلاً عن الإطار المعرفي والأدبي الذي يتحدّد فيه مفهوم الشّعر، وطبيعة رؤية الشاعر وتعبيره.

ينطلق عبد الله العشي من زاوية مقدمات الإبداع الشعري لنظرة بعض الشعراء المحدثين وآرائهم كونها " تتعلق بحالة روحية يعيشها الشاعر في حالاته النفسية الكثيفة التي تتراكم فيها طبقات من المشاعر المختلفة، تفقد الشاعر القدرة على الوعي بها وعيا كاملا مفصلا."[2] فالحداثة الشعرية العربية ارتبطت بالانفتاح، من خلال مجاوزة الثابت، ورفض السائد لما فيه من تنميط ونمذجة، وكل ذلك من أجل التحرر من سلطة ما هو تقليدي، واستنادا إلى ذلك أصبح المتلقي بصدد خطابات شعرية تنزع نحو التعدد على مستوى الأشكال والدلالات.

وينسحب ذلك أيضا على تلقي وتأويل القصيدة العربية الحديثة، " وقد يشكل السؤال الأكثر إلحاحا في الوعي النقدي الحداثي وهو يلامس ويستبطن النص الشعري المعاصر محاولا اختراق حدوده لا للقبض على المعنى الواحدي فيه، بل تحقيق اختبارات الروح والحدس والتأمل عن طريقة ملامسة شفافية المعنى وجماليته وإيقاعه والولوج إلى منعرجاته، ذلك أنّ النص هو المبدع في كينونة الذات وما القارئ إلاّ ذات أخرى تبحث عن وجهها في النص الشعري ممّا يفتح المجال الأوسع أمام منهج فيه الكثير من الانفتاح يتبلور من خلال القلق والكشف."[3] وهنا تصبح قراءة النص الشعري مفتوحة جماليا من خلال فعل التأويل الخلاق.

وضمن هذا الأفق تسعى أن تكون مغايرة لما هو جاهز على صعيد الرؤيا واللغة والبناء والدلالة: "بغية الانفتاح على عالم أوسع . إنّ الشّعر هو هذا البحث الدائم عن تجاوز دائم."[4] غير أنّ تطويع

الأساليب لا يكفي، بل لا بدّ للقصيدة الحديثة أنْ يكون لها أفقها المنفتح . وفي هذا الصدد يقف عبد الله العشي عند مصطلح الفجائية؛ [5] ذلك لأنّ " الشّعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، قد أصبح هنا مغامرة إنسانية، تذهب _مسلّحة بالشّك... وإذا تم النظر إلى هذه المغامرة على أنّها ضرب من المعرفة فإنّ الشك لا يشكل سلاحها الوحيد...وليست هذه القوانين سوى قوانين الرؤيا والمغامرة، فيما وراء حدود العالم الذي دجنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنّها قوانين الحرية والابتكار."[6] وبالتساوق مع ذلك يحتل القارئ منزلة مميزة وحاسمة لاسيّما في عملية تلقي الإبداع عامة والشعر بخاصة.

ومع ذلك يبقى النّص الشّعري يفعّل إبداعية الكشف عن أعماق الّذات، فيكرّس سمة الغموض الّتي " هي خاصيّة داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها وباختصار، فإنّه ملمح لازم للشّعر." [7] بينما أصبحت خاصيّة الغموض، من عناصر شعرية القصيدة المعاصرة . فما كان غير مستحبّ في الحساسيّة الجمالية القديمة، أصبح ميزة في الحساسية الجمالية الحديثة. وهنا "ما يقود المتلقي إلى أن يستخلص من النص ما لا يقوله...وما يعد به، وما انطوى عليه أو أضمره، لكي يملأ الفضاءات الفارغة، ويربط ما في هذا النص وبقية التناص حيث يولد، وحيث ينحو نحو الذوبان." [8] ومن ثمّ، ستكون للعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ أهمية قصوى في تأويل النص وإنتاجه بشكل يجلّي خطابه المضمر، ويفك شفراته.

ثم إنّ دينامية القارئ تتعزز أكثر في النص الشعري؛ حيث يناط به اكتشاف مجاهل النص وسبر أغواره والحفر في طبقاته. فيما سمّاه عبد الله العشي بـ"الضبابية: وأعني بها التعبير الإيحائي القائم على الخيال والصورة." [9] بل إنّه يسد فراغاته، ويملأ فجواته، ويستنطق ما لم يقله. ومن ثمّ، " عالم ثان يخلق في القارئ، عالم مواز لتجربته بشكل تقريبي. فباستسلامه لقيادة متخيله، يبتكر الأشكال والألوان وحركة الأجساد، وباختصار، كل ما لم يعن الكاتب بتسجيله بطريقة صريحة." [10] على أنّ هذا الابتكار في الأشكال والألوان عمد إليه الشاعر في قصيدته ليجعلها مطية لبحيرة تتجمع فيها الأنهار،[11] وعلى هذا الأساس، لا مناص من التفاعل بين النص الشعري والمتلقي الذي يسبر أغواره العميقة؛ " لأنّ اللغة الشاعرية التي يستعملها الشعراء تحيل على المتعدّد، فهي في حاجة إلى تأويل وإعادة استعمال، حتى يتجاوز الناقد التعدد الدلالي إلى التفرد." [12] إذ جعلت من قراءتها الأولى قراءة استفهامية، تطرح أسئلةً عديدة عن المعنى وعن سيرورة إنتاجه وانتقاله، عبر علاماتها اللغوية والأيقونية، ما يطرح قضية غاية في التعقيد، هي قضية انفتاح النّص الشعري على القراءة، ذلك أنّ عملية القراءة والتأويل للعناصر النصية أو للعلامات المشكلة للنسيج النصي في الشعر تخضع لخبرة جمالية واستراتيجية لفك شفراتها.

بالتساوق مع ذلك نلفي القصيدة المعاصرة مختلفة في مضامينها وأشكالها، لبلورة منطلقات عملية الإبداع تبعا للحالة الشعرية، ودعوى تحررها لم تكن في الجوهر سوى بحث عن التعدد والتنوع والتفرد في صيغها وتراكيبها ولغتها ورؤاها، فهذا المبتغى المختلف هو أفقها الشعري المستقبلي. ومن ثمّ كان همها أن تتوفر على قدر من الإمكانات الجمالية التي تحقق شعريتها. فالقصيدة المعاصرة ليست "قضية شكليّة أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشّعر لقصائد، أو عصور، تحوّلت اللّغة فيها إلى زخرف،" [13] إنّها رؤيا، كشف، وأسئلة واختراق للسائد جماليا، يكتنفها الباعث الشعري الذي تتموضع فيه، [14] فالقصيدة المعاصرة "تتباعد عن الصّفات التقليدية للمحاكاة، والصدق الوجداني والاتحاد الوجداني، والانعكاس، والمعادل الموضوعي ... ذلك لأنّ القصيدة المحدثة لا تنقل أي شيءٍ خارجها. ولا تعادل أيّ طرفٍ يسبقها موضوعيا أو ذاتيا." [15] وهذا إثبات من جهة أخرى بعدم جمود النّص، وانفتاحه على القراءة من خلال تحيين علاماته.

وفي هذا الصدد، تصبح اللغة التي ينصهر فيها الواقع والحلم والاستشراف والرؤيا وعمق المعرفة وإشراقة الروح مطلبا أساسيا لتشييد نص مختلف. هذه اللغة هي التي تتلون أيضا بتحولات وتوهجات الرؤيا الشعرية. وهو ما يعني، أنّ انفتاح النص مرتبط بالمحتمل، بالجدلي، باللامألوف، وباللامتناهي. وبناء عليه، مثل هذا النص لا يتوخى تقديم الأجوبة الجاهزة، إنّه مهووس بالأسئلة التي يثيرها، والتي يستفز بها هدأة القارئ. "إنّ النص، من هذه الزاوية، ممتد خارج نفسه...وهكذا، فإنّ ما يتحكم في هذه السيرورة أو تلك هي خصوبة الوعي الذي يستقبل النص ويصوغ سؤالا أو أسئلة يقوم وفقها بإعادة تنظيم وحداته استنادا إلى إكراهاتها، لا استنادا إلى وجود معنى أصلي." [16] وفي هذه الحالة تبدو حركية النص الشعري متعلقة من جهة بخصوبة بياضاته؛ وحذاقة التأويل المنتج بالنسبة للقارئ من جهة أخرى.

أمّا قراءته، فهي فعل زمني افتراضي للقراءة مشروطٌ مبدئيا بسلك وجهة يحدّدها النّص، سيرورةً زمنية أيضا تتكاثف معها سياقات الدّلالة بتكاثف شروط الإنتاج التي يغتني بها النّص. ذلك " أنّ الشّاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أنّ يقول الشّعر أوّلا، وأنْ يخترع في سبيل ذلك كلّ صورة وكلّ لفظة تقضي بها ضرورة أنّه يقول الشّعر." [17] وتمثل السيرورة من جهة أخرى، وزمنيا أيضا، تطوّر مستويات توليد المعنى انطلاقا من أوّل مستوى لغوي حتّى آخر مستوى ينفتح على نموذج القراءة والتأويل؛ فالنّص الشّعري كلٌّ موحّد بأجزاء فاعلة، تفْرض أيّ دراسة للقصيدة تحديد توصيفي لعناصر هذا الكلّ. ولكنّه مع ذلك، يظل نصا مفتوحاً كتابة وقراءةً وتأويلاً.

ومع ذلك، فإنّ تسريد الشعر لا يعني بالضرورة محو خصائصه. فإذا "كان الشّعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإنّ على اللّغة أنْ تحيد عن معناها العادي، ذلك أنّ المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا على رؤى أليفة، مشتركة. إنّ لغة الشّعر هي اللّغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العادية هي اللغة الإيضاح." [18] ولا شك أنّ ذلك هو مكمن شعريّة النّص الشّعري:

هذه الشعرية تصبح أكثر جمالية حين تمتح غناها الفني، على أنّه كلما تقدم ركب الحضارة احتاجت القصيدة إلى رؤية فنية مركبة ومتداخلة، وكل ذلك كان يتطلب من الشاعر البحث الدائم عن وسائل تعبيرية وفنية معاصرة حتى يستطيع مواجهة الصراعات والأهواء والأفكار المتضاربة في إنتاج وخلق وظيفة جديدة، والتي من المؤكد أنها أصبحت من صميم الشعر العربي.

2.2 سؤال الماهية وإجراءاته:

يجلي سؤال الماهية ثلاث مسائل تشتغل بشكل معقد، هي: **الرؤية الشّعرية، الشاعر، الشّعرية،** بوصفها استراتيجية ينهض عليها النّص الشعري، ومن ثمّ، أضحت الكتابة الإبداعية إزاء ذلك رحلة في أدغال النّص الشّعري، ومن ثمة الدخول في مغامرة الكتابة الجديدة من خلال "التجربة الشّعرية والحالة التي يعانيها الشّاعر أثناء خلق نصّه الشّعري الذي أصبح أشبه بالغابة المتشابكة والمتداخلة والمعقّدة من الأسئلة الجمالية المتعدّدة التي تتطلب مغامرة من نوع فريد للولوج لسرها، والتّحاور معها من أجل فك رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها غير المبهم."[19] وهذا يتطلب توظيف لغة لها ميزات خاصة، لغة تحمل قيما رمزية غاية في العمق تتطلب قراءة من نوع خاص، وهو حال الشّعر الذي يدفع المتلقي إلى تخوم متاهة القلق والشك.

ومن ثمّ يسعى الشاعر لكسره البنية القديمة من النّاحية اللّغوية والإيقاعية على وجه الخصوص فـ"القصيدة لا تبدأ باللّغة باعتبارها أوعية للأفكار والمعاني، وإنّما تبدأ بالإيقاع، إنّ الشاعر يجد نفسه، قبيل الكتابة، في بحر من الإيقاعات والأصوات والأنغام والأجراس، وهذه الحالة تبدو غامضة لا تبين إلا بعد أنْ تتشكل في اللّغة؛ "[20] ليعبّر الشاعر عن التّحول الذي تعيشه الذات، ومن ثمّ فـ"إنّ أول استجابة للانفعال هي استجابة موسيقية، تبعث في الذات حالة من الإيقاع المبهم الذي يبحث عن التشكيل. ثم إن الكثافة الوجدانية التي تملأ ذات الشاعر، تمنعه من استخدام اللغة، فالشاعر في حاجة إلى التقليل من هذه الكثافة، أو إلى ترتيبها وتنظيمها بشكل يسمح له من أن يجد لغته، ولعل هذا الإيقاع الذي يسبق القصيدة هو ما يقوم بعملية التقليل أو التعديل أو التنظيم، ويهيء- بالتالي- الشاعر ليتمكن من البدء في الكتابة."[21] وقد تبع هذا التحوّل الإيقاعي تحولا في التشكيل الهندسي، إضافة إلى ذلك فقد تطوّرت الأشكال الشّعرية العالمية إلى نماذج أسقطت الإيقاع السّمعي أمام إيقاع من نوع آخر يعتمد على محددات مختلفة كالتكرار والتراسل، وغيرها من أشكال الإيقاع الجديد، وانطلاقا من ذلك ظهرت موجة جديدة حاولت تقديم نص مختلف من حيث البناء والموضوعات.

وفي هذا الإطار، تصدر المشهد الشعري أقلام دعت إلى تجاوز وضعية شعرية تهيمن عليها التقليدية، وينم ذلك عن تبلور وعي جديد بما يمكن أن تكون عليه القصيدة المعاصرة؛ من خلال تعبيرها عن التجربة الحياتية وروح العصر، وتوظيف صور حية تحطم القوالب القديمة، واستخدام تعابير ومفردات جديدة، فضلا عن تطوير الإيقاع الشعري، والاعتماد على وحدة التجربة في بناء

القصيدة، فمن ثم يكون الإنسان بآلامه ومسراته مركز هذه التجربة، كما يكون التراث في هذا الصدد، موضع استلهام وتفاعل ونقد في الوقت نفسه، في حين لا يمكن الانعزال عن روح الشعب، ولا عن التجربة الشعرية العالمية؛ [22] إذ هذا الانفتاح المتعدد النوافذ هو الذي يجعل الشعر يحقق خصوصيته.

ففي هذا السياق يتحدث النّاقد "إحسان عبّاس" عن المخاض الذي أنتج القصيدة العربيّة المعاصرة، كتوأمة للقصيدة الكلاسيكية مع تميز وتفرد عنها على المستوى الفنّي: " ومن الغريب أنّ ريح الثورة لمْ تهب من هذا المنطلق، أعني منطلق الصراع بين الفهم والإيحاء، وبين بعد الاستعارات أو قربها، وإنّما انبعث لتحطم تلك الانضباطية في الشكل، سواء أكان ذلك الشّكل قائما على شطرين أو على أساس توشيحي متنوع متكرر، كالذي تمثله القصيدتان." [23] وفي ذلك دلالة على أنّ النص الشعري في توق إلى التخلص من صورته التقليدية شكلا ومضمونا.

ويمكن أن نعاين ذلك بوضوح من خلال التحوّلات التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة: "إنّ الخصوصية الشعرية التي تتمتع بها هذه التجربة من شأنها أن تحرّض أية قراءة نقدية جادة، على مزيد من التأمل والحرص والغوص في باطنية النصوص، ليكون بإمكان أدواتها أن ترصد شبكة التحولات البنائية والأسلوبية والسيميائية والتشكيلية التي تتمتع بها نصوصها." [24] كل ذلك أتاح لها مجاوزة الاجترار والنمطية والتقعيد الذي يدعي الكمال. من هنا تكون القصيدة المعاصرة قد لامست بوعي آفاق الكتابة الجديدة، التي وجدت في مستوياتها ثراء سمح لها بتثوير خطابها الشعري.

أثارت هذه القضية جدلا من قبل المبدعين أنفسهم، ولاسيّما الذين انتقدوا انفتاح الشّعر المعاصر على التراث العالمي والغربي منه على وجه الخصوص، وتفاعلهم مع روافد الثقافة والفكر والفن، وفي الوقت نفسه عابوا عليهم موقفهم النقدي من التراث العربي. بيد أنّ "الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا -كما توهم بعض الناس- بل هو أعمق وأصدق ارتباطا بها." [25] ومع ذلك، اتّخذ التجديد في الشّعر صفة التبرير من قبل بعض دعاة الحركة التجديدية للانتساب للتراث العربي باعتبار أنّ مسار التجديد متصل الحلقات ومتوالد في حياة الشّعر العربي.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول أنّ القصيدة المعاصرة أنجزت داخل هذا المسار المليء بالمخاضات العسيرة، بلْ إنّها تمكّنت من تأسيس بنية محددة المعالم تقوم جوهريا على دفع الخطاب الشّعري بأسره، نحو مدارات جديدة وإغناء ذلك الخطاب بتجليات المعاصرة، إذْ أضحى النّص الشّعري المعاصر حلبة للتشظي والانكسار، ونصّا خارجا من حيز التقريرية والوضوح إلى الإبهام والغموض. " فلعلّنا لا نكون بعيدين عن الحقيقة في مستويي التفكير والتّعبير معاً إذا قلنا إنّ الشّعر هو الكلام الغامض بالطبع." [26] إنّ إثارة إشكالية الابهام والغموض تدخل ضمن البحث في ماهية الشّعر وقضاياه، إذْ يعد الغموض في الشعر المعاصر منْ صميم الشّعر وعنصرا أساسيا يدخل ضمن طبيعة المادة الشّعرية.

3.2 سؤال الوظيفة وإجراءاته:

في هذا المساق تولدت للبحث مقامات السؤال عن الوظائف التي تعتمل في رحم النص الشعري، ومن ثمّ تتحدد العلاقة التفاعلية بين ماهية الشّعر ووظيفته، ونعاين في هذا الإطار **الوظيفة الكلية** التي تتبلور في بوتقة كاملة من العناصر، **ووظائف جزئية** تتحدد تبعا للسياق الكلامي،[27] على أنّ الأعمال الإبداعية المعاصرة انتقلت بحيويتها وزخمها المعرفي المتدفق من التيارات العالمية، لذلك كان لزاما على المبدع أنْ يجدد في أدواته الفنية الإبداعية، وينفتح على فنون القول الشّعري العالمية ورؤاه الجمالية، ومن ثمّة إمكانات الانفتاح، من هنا خلق الشّاعر المعاصر معجما شعريّا جديدا على هامش تجربته الخاصة، حتى أنّ " التّلاحم بين اللّغة والتجربة يجعل لكل كلمة كيانا متفردا عن كل ما عداه."[28] ولعل هذا الأمر هو يمنح اللغة الشعرية تميزها.

إنّ الشعر المعاصر يخلق لغته الخاصة النابعة من تجربته الشعورية الداخلية، ومن رؤيته للعلاقات بين الذات والواقع، فيسعى بهذا الخلق الجديد إلى تحطيم العلاقة المألوفة بين الأدلّة اللّغوية المستهلكة في الخطابات العادية بغية أنْ يعطي لغة الشّعر عمقها وتعدد أبعادها في الانفتاح بمستوياته المتعدّدة.

وهكذا، فإنّ الرّافد الجديد الذي نهل منه النّقد العربي المعاصر وأعاد من خلاله صياغة مقولاته ومفاهيمه حول كثير من المسائل المتصلة بالإبداع والنّقد يبدأ من مصطلح الكتابة التي أخذت تسميات منها الشّعرية والأدبية، التي أصبح يعول عليها الشّعر العربي المعاصر.

ويصف شوقي ضيف "هذه الحالة في الشّعر العربي المعاصر بقوله: "نحن نؤمن بأنّ هذه الحال من التذبذب في الشّعر العربي الحديث ترجع إلى أنّ كثرة الشّعراء لا يعتنقون عملهم مذهبًا وعقيدة، وهم ينقلون عن الغرب دون أنْ يستوعبوا، وهم كذلك لا يحقّقون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية الأصيلة."[29]

وممّا لاشك فيه أنّ القصيدة العربية المعاصرة أصبحت تلامس أفق القراءة من خلال حساسيتها التجنيسية الجديدة، وذلك من خلال تكثيف المعاني غير المألوفة، كل ذلك من أجل أنْ تستضيف ما يفد إليها بفعل القراءة، لأنّ قراءة الّنص هي ولادة لمعنى جديد، ويبقى ينفتح دوماً على احتمالات دلالية دون انقطاع. و"هذا ما يجعل من نصّ الكتابة، نصا مترنحا، فيه يصير "الدليل والعلامة مكان تناحر واختلاف...تؤثر فيه مختلف التأويلات."[30]

كما تلحّ القصيدة المعاصرة على كتابة تتغير نوعيا وتلغي الحدود التي تقسّمها إلى أنواع، بهذا تكون الكتابة عابرة للنصوص وللأشكال الأجناسية المختلفة. وقد قال أدونيس بهذا النوع من الكتابة منذ السبعينات، حيث تتحول القصيدة إلى بوتقة تتلاقى فيها كلّ الأجناس الأدبية، وتسقط الحدود بين كلّ من النّثر والشّعر، وتتعالق فيها كلّ صنوف المعرفة. "هكذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه **"القصيدة الكلية"** – القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح **لحظة كونية** تتداخل

فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحوارا ، غناء وملحمة وقصة."[31] وهنا تراهن الكتابة التي لا تتقيّد بأيّ تحديد أجناسي على جمالية مختلفة ومغايرة؛ إنّها "كوكب لغوي متعدد الفضاءات...تغيّر الحساسية...لا الكتابة مبشر بحقيقة مطلقة، ولا النص حامل محايد للمعنى، ولا القارئ مقموع مبعد. هذه الكتابة، من حيث هي صناعة، تركيب لكون آخر محتمل، تتم به وفيه إعادة تكوين الأشياء والأسماء والإنسان وفق قانون مغاير، له الوعي النقدي، له المحو، الحلم، الاشتهاء، لا بداية ولا نهاية."[32] ومن ثم تكون الكتابة قد أخذت على عاتقها انتهاك الجاهز على صعيد الرؤيا واللغة والتركيب، "فإذا كان الشعر يتكون من عدد كبير من العناصر، اللغوية والعاطفية والجمالية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها، فإنّ وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر؛ بحيث يصعب على المتأمل الفاحص للشعر أن يختصر الوظيفة في واحدة. إنّ الشعر قطاع من الحياة أو الإنسان. والسؤال الذي نطرحه عن وظيفة الحياة أو وظيفة الإنسان ينطبق على الشعر أيضا فإذا كانت الحياة متعددة الوظائف فإنّ الشعر كذلك."[33] فكأنّ إبداع الشّاعر بوتقة تجتمع فيها الخطابات كّلها، وفضاء لممارسة حرّيته الإبداعية دون استراتيجيات مسْبقة يخضع لها، حتى إنْ كانت نظرّية وقارّة. وتكون الكتابة ممارسة مفتوحة تتجاوز الجنس الشّعري الواحد المصنَّف إلى النّص المتعدّد المتنوّع، خارج إكراه التّصنيف الأجناسي، وكأنّ الحداثة الشّعرية خلخلة لكلّ نظام.

3. خاتمة:

هكذا، إذن، تتبين لنا العلاقة التفاعلية بين أسئلة الشعرية التي طرحها عبد الله العشي " سؤال الإبداع، سؤال الماهية، وسؤال الوظيفة" انطلاقا من آلية الإبداع الشّعري في أثناء عملية الكتابة، وكيفما كان الحال، فإنّ ما تعنى به الشعرية بالدرجة الأولى، هو إنتاج النّص وتلقيه، لأنها تتيح مستويات متعددة للمتلقي من خارج النّص ومن داخله في آن واحد، ممّا يدفع التأويل نحو أبعاده القصوى.

لاشك أنّ استراتيجية الشعرية لدى عبد الله العشي تغرينا دائما أنْ نرتاد مناطقها البكر، التي لم تستنفذ تأويلا بعد. وما رصدناه، حتى الآن، لا يتعدّى شذرات من ومضاتها، غير أنّ بلورة شعرية عربية مازال مشروعا ينمي أسئلته الخاصة في تعامله مع النص الشعري.

لا غرو أنّ الطرح الذي أقامه عبد الله العشي لإضاءة أسئلة الشعرية لا يبتعد عن تلقي مفهوم الشعرية في النقد العربي، فإلى جانب سؤال درجة فاعلية المفاهيم حين تنتقل من محاضنها الأصلية، نواجه سؤال درجة وثوقية المصطلحات والحاجة إلى البحث عن سبل جديدة في اجتراحها.

الاحالات

[1]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، الجزائر، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص.21

[3]- عبد القادر عبو ، أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1. ،2013، ص 28.

[4]- أدونيس، الشاعر العربي الحديث وتراثه، ضمن مؤلف جماعي بالفرنسية: "المعايير والقيم في الإسلام المعاصر"، Norme et valeurs dans Islam contemporain, payot, paris, 1966، نقلا عن كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1406_1986، ص. 295.

[5]– ينظر، عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص.33

[6]- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص .74

[7]- حاتم الصكر، مرايا نارسيس، الأنماط النّوعية والتّشكلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، لبنان،1999، ص. 18.

[8] - Umberto eco,Lector in fabula,ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, éd,Grasset, Paris,1985,p.7

[9]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص.22

[10]- آرون كيبدي فارغا، التماهي والتباعد، تأملات حول فن بورخيس، ضمن بورخيس صانع المتاهات، ترجمة وتقديم: محمد آيت لعميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.1، 2016، ص208.

[11]- ينظر، عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص.83

[12]- المرجع نفسه، ص.22

[13]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 143.

[14]- ينظر، عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص.28

[15]- جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، مصر، المجلد4، العدد4، 1984، ص..42

[16]- سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، 1433هـ-2012م، ص. 188.

[17]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص194

[18]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 125.

[19]- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنّص الشّعري، جدار الكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص.13

[20]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص.30

[21]- المرجع نفسه، ص33

[22]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، صص.81،80

[23]- إحسان عباس، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة والأدب، الكويت، العدد2، 1978، ص14.

[24]- محمد صابر عبيد، المقدمة، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، فيصل القصيري وآخرون، تقديم: محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 2009-2010م، ص..12

[25]- عز الدين إسماعيل، الشّعر المعاصر والتراث العربي، مجلة آداب، بيروت، لبنان، مج 14، العدد 3، 1966، ص.181

[26]- محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر الحداثة في الأدب: الغموض في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد4، 1984، ص 29.

[27]- ينظر، عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، صص217، 237.

[28]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص.182

[29]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11، صص. 516، 517.

[30]- صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2002 ، ص43..

[31]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص117

[32]- محمد بنيس، بيان الكتابة، ضمن البيانات، سراس للنشر، تونس، 1995، صص.107،106

[33]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص218.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 81- 97

الثقافة وأنساق العلامات

Culture and Systems of Signs

عبد الله بريمي
Berrimi_abdellah@yahoo.fr
جامعة مولاي إسماعيل/ المغرب

تاريخ الاستلام: 2020/05/21 تاريخ القبول: 2020/07/15 تاريخ النشر: 2020/12/10





حتى عهد قريب،لم تكن فكرة تفسير مفهوم الثقافة انطلاقا من نظرية العلامات، فكرة واضحة، إذ مازال الحديث عن كتابة تاريخ نسقي للسميائيات الثقافية أمرا في بدايته؛ ممّا يفرض علينا لمعالجة هذا الموضوع ضرورة تحديد ذاكرته ورسم تطوره التاريخي من جهة ومن أخرى، فإن منطق التخصص يقتضي أن تكون الثقافة موضوعا للبحث السميائي. بل إن أمبرتو إيكو ذهب أبعد من ذلك حيث نقل اهتمامه إلى موضوعات أكثر تعقيدًا، فأصبح واضحًا أمامه أن الثقافة لا يمكن أن نفهمها فقط بوصفها موضوعًا سميائيا، بالعكس: الثقافة كلّها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى. وهذا معناه أن الثقافة لا يمكن دراستها إلا بهذه الطريقة، وبهذه الطريقة وحدها يمكن فهم الآليات الأساسية في العمل الثقافي.

كلمات مفتاحية: السميائيات – الثقافة – النسق – السنن – السيرورة – التأويل

ABSTRACT:

Until recently, the idea of interpreting the concept of culture based on the theory of signs was not a clear idea, as the discussion of writing a systematic history of cultural semiotics was still in its infancy. on the one hand, In order to address this object, it is necessary for us to define his memory and his historical development and on the other, the logic of specialization requires that culture be a subject of semiotic research. Rather, Umberto Eco went further, shifting his interest to more complex topics, and it became clear to him that culture cannot be understood only as a semiotic subject, on the contrary: all culture must be studied as a communicative phenomenon based on semantic systems whose aim is to produce meaning. This means that culture can only be studied in this way, and only in this way can the basic mechanisms in cultural work be understood

Keyword : Semiotic- Culture – System – Cod –Process - Interpretation

مقدمة

لقدكان لنشر «أطروحات حول الدراسة السميائية للثقافات»[1] أثر واضح في ظهور مدرسة تارتو– موسكو السميائية على الساحة الدولية وولادة السميائيات الثقافية، باعتبارها مبحثا معرفيا جديدا. ولقد كان لهذه الأطروحات دور أساسي في تثبيت دعائم الدرس السميائي للثقافة، باعتمادها مقاربات مختلفة ومميزة، كان هدفها الأساسي هو: «دراسة العلاقة الوظيفية بين أنساق العلامات المختلفة.»[2] وتتميز كل ثقافة بعلاقة فريدة بين أنساق العلامات الدالّة عليها، ولذلك سيكون من الأجدر أثناء الحديث عن أيّة ثقافة محاولة فهم تطورها التاريخي.

لقد ركز لوتمان في كتابيه الأخيرين«آليات غير متوقعة للثقافة» و«الثقافة والانفجار» اهتمامه على مسألة التطور التاريخي، وحاول صياغة مقاربة لمعالجة بعض القضايا الجوهرية تراعي التطور والدينامية التاريخية والثقافية. ومن أهمّ الأسئلة التي طرحها في هذا الشأن نذكر:

- **كيف يمكن للأنساق السميائية أن ترتبط بعالم يقع خارج مجالها وحدودها؟**
- **كيف يمكن لنسق أن يتطور ويحافظ في الوقت نفسه على خصوصيته؟**
- **هل التطور التاريخي، من حيث المبدأ، شيء يمكننا التنبؤ به؟**
- **هل الثقافات تتطور بشكل خطي أو دائري؟**
- **ما هي وضعية الفرد داخل التاريخ وداخل الثقافة؟**
- **كيف نتمكّن من فهم لغة التاريخ؟**

لقد كتب لوتمان في مذكراته قائلا: «شخصيا، لا أستطيع أن أقيم تمييزا واضحا، فحيثما ينتهي الوصف التاريخي تبتدئ السميائيات.»[3] وقد كان للعديد من النصوص الفضل في بلورة وتطوير السميائيات الثقافية، وهو ما سنحيل عليه في دراستنا هذه،كما سنشير أيضا إلى العلاقات الممكنة بين التطور السميائي للثقافة وباقي السيرورات أو الإجراءات التي يتم تداولها في تخصصات مختلفة، ودورها في دراسة الثقافة.

ولابدّ ، في البداية، من الإقرار بصعوبة إعطاء وصف شامل ودقيق للسياق التاريخي الذي ولدت فيه سميائيات الثقافة، لكن أغلب الدراسات تبين أنها نشأت في مناخ الشّكلانية الروسية خاصة مع تينيانوف وجاكبسون. لقد ساهمت هذه الشّكلانية في تشكلها وبلورتها، من خلال تلقّيها النقدي للعالِم اللساني فيرديناند دي سوسير وأطروحات حلقة براغ اللسانية ولسانيات لوي هيلمسليف ولسانيات نوام تشومسكي التوليدية ونظرية مالينوفسكي في الثقافة وأنثربولوجيا كلود ليفي ستروس البنيوية وعلم التواصل الآلي (السّيبيرنطيقا) لدى فاينير إضافة إلى العديد من الباحثين والنظريات

الأخرى. ويمكن تلخيص تطلعات هؤلاء الشكلانيين في رغبتهم الشديدة في فهم اللغة والثقافة بطريقة نسقية منظمة قدر الإمكان، وبطريقة تسمح لهم بدمج مناهج نوعية وجديدة في هذا الفهم.[4]

إن الخاصية الأولى والمميزة لسميائيات الثقافة، هي سعيها الدائم لأن تكون مبتكِرة ومجدِّدة على مستوى الموضوع، وذلك بتقديم طرق جديدة لتعريف الموضوع الثقافي، ووصف لغات وأشكال تعبيرية جديدة (دون الاقتصار فقط على اللغات الكونية)، لإجراء تحليلات ثقافية. ونتيجة لكل هذا، فإن ظهور السميائيات الثقافة يعني أيضا إدخال منهجية جديدة.

وتدفعنا دراسة أيّ ثقافة إلى البحث عن أساليب جديدة. فمدرسة تارتو– موسكو السميائية، لا تقّدم نسقا معرفيا موحّدا داخل علوم الثقافة. ومع ذلك، فقد كان لوتمان يبحث عن إدماج أو تأليفٍ بين تخصصات ومباحث معرفية متعددة - وهي المسألة التي لاحظها كارل إيميرماخير الذي استخدم لأول مرة مصطلح «علم الثقافة الإدماجي» في مقالاته عن لوتمان باللغتين الألمانية والروسية. وإن مفردة «الإدماجية» تعدّ صيغة مناسبة، مراعاة مع وضع يوري لوتمان الاعتباري والخاص في الدراسات التصنيفية لنماذج وأنماط الثقافات. وهي أيضا مفردة دقيقة في حالة مدرسة تارتو– موسكو السميائية ومن صور هذه الدقّة:[5]

- حركية أعضاء المدرسة وأنشطتهم البحثية المتعدّدة في مجالات مختلفة. وقد امتدت هذه الحركية لتشمل الدراسات السلافية والدراسات الشرقية. وقد عكست أعمالهم وخبراتهم المنهجية السابقة التطورات أو التحولات التي عرفتها العلوم الإنسانية والاجتماعية المعاصرة.
- تأملاتهم النقدية لأفكار رولان بارث في اللغة ورؤيته للسميائيات باعتبارها جزءا لا يتجزأ من اللسانيات، ومحاولة ليفي ستروس دمج تخصصات متعددة ومختلفة ضمن محور الأنثربولوجيا الثقافية أو الاجتماعية.[6]

وفي هذه الطبيعة الإدماجية أو التكاملية التي تميز مدرسة تارتو- موسكو السميائية، هناك حيز هام داخل أعمالهم له صلة بمفهوم التواصل كما عرّفه رومان جاكبسون والذي تقوم فيه السميائيات بدراسة كل الرسائل التواصلية وتحديدا، تلك التي تشتمل على ما هو لساني. كما ترتبط فيه السميائيات أيضا بالأنثربولوجيا الاجتماعية والاقتصاد باعتباره بحثا في مجال التواصل الاجتماعي.

لقد رافق ظهور مدرسة تارتو- موسكو السميائية نشر مجموعة من الأعمال التاريخية والمتميزة التي كتبها تينيانوف وميخائيل باختين وآخرون، في الثلث الأول من القرن العشرين، ولكنها ظلّت منسية لفترة طويلة.[7] وفي إطار إعادة إحياء هذا الأرشيف وهذه الذاكرة التاريخية، تم إدخال قسم للمنشورات الأرشيفية في مجلة «دراسات أنساق العلامة»، وهي المجلة الناطقة باسم مدرسة تارتو – موسكو السميائية، حيث قامت هذه المجلة بنشر العديد من المخطوطات التي طالها النسيان أو تلك التي تمّ اكتشافها في الأرشيف. ويمكن القول إن دمج تراث الشكلانيين الروس وباختين وغيرهم في

المفاهيم الجديدة لسميائيات الثقافة، وبالتالي استعادة الاستمرارية لتطوير البحوث، كان واحدا من المبادئ والرهانات الأساسية لمدرسة تارتو – موسكو السميائية.[8] وقد شدّد المؤرخ زيلكو المنتمي لهذه المدرسة على التوجه نفسه في قوله: « في ظل سيرورة إنتاج لغة وصفية جديدة، كان هناك الأسلاف الروس والأجانب على حدّ سواء. لقد كانت المصادر الأساسية هي اللسانيات البنيوية (رومان جاكبسون ونيكولاي تروبيتزكوي) ثم المدرسة الشكلية الروسية وأعمال حلقة باختين والدراسات الفولكلورية لفلاديمير بروب وبيتير بوغاتيريف وأبحاث ليف فيغوتسكي في علم النفس والتقنيات السينمائية مع إيزينشتاين.»[9] وقد قام فاينير بدمج تراث براغ أيضا في المفاهيم الجديدة لسميائيات الثقافة، حيث قال: «ويرى موكاروفسكي أن البنيات المركّبة والمتشابكة التي تشكل أنساقا كبرى، والتي يسميها "نسق الأنساق"، تترجم إلى حدّ كبير وعلى نحو دالّ الموقف المعاصر الذي مفاده، أن الثقافة يمكن أن تُفهم باعتبارها نسقا سميائيا مركّبا، وهو ما تقدم به علماء تارتو - موسكو وغيرهم.»[10] وقد لاحظ أيضا تأثير مدرسة براغ في التقاليد الأخرى في هذا المجال وقد تبدّى ذلك في قوله: «إن الأفكار الخصبة التي نشأت في براغ في الثلاثينيات وضعت الأساس للسميائيات الحديثة، وتشكيل مدرسة تارتو- موسكو السميائية، والمدارس البولندية والتشيكية، والكثير من المدارس السميائية في أوروبا الغربية.»[11]

وقد كان لدراسات وأبحاث رولان بوسنير العميقة حول السميائيات الثقافية أثرها القوي والعميق في تشخيص أهم إشكالاتها، وهو يَعتبِر إيرنيست كاسيرير الرائد المباشر للسميائيات الثقافية، خاصة حينما اقترح وصف بعض أنساق العلامات على أنها أشكالا رمزية، مؤكدا على أن الأشكال الرمزية لمجتمع ما، هي التي تكوّن ثقافته.

إن السميائيات الثقافية هي جزء لا يتجزأ من السميائيات عامة والتي تجعل من الثقافة موضوعا لها. وحسب كاسيرير فإن السميائيات الثقافية تضطلع بمهمتين رئيسيتين هما:[12]

- ❖ دراسة أنساق العلامات داخل ثقافة ما مقارنة مع إسهاماتها وما تنتجه من قيم ومعارف وتصورات؛ (بالمعنى الذي أعطاه هيردر وتايلور لمفهوم الثقافة) •
- ❖ دراسة الثقافات باعتبارها أنساقا من العلامات، وخاصة ما له صلة بالمزايا والعيوب أو التوازنات والاختلالات التي يكشف عنها الفرد المنتمي لثقافة معينة.

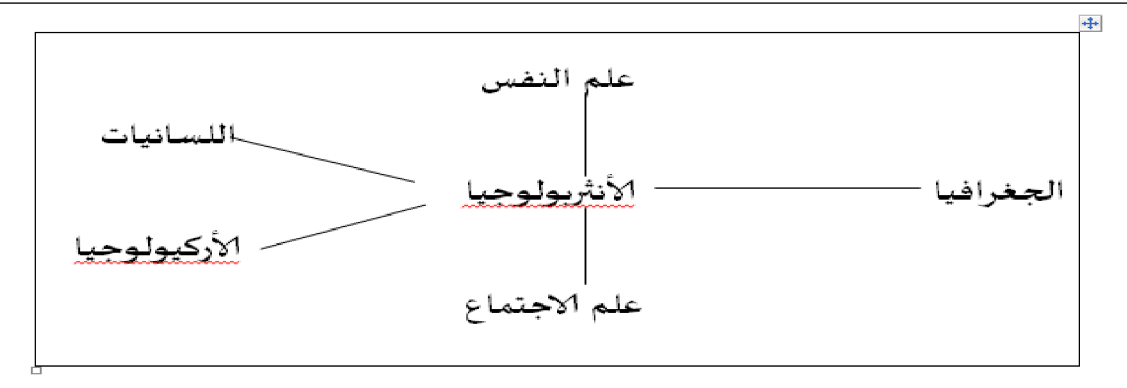
لقد كانت أعمال مدرسة تارتو- موسكو السميائية معروفة تماما في ألمانيا، حيث تم نشر العديد من الأعمال المتعلقة بسميائيات الثقافة هناك، في حين تم تطوير مفهوم منفصل عنها يسمى «سميائيات الثقافة التطورية»• من قبل الباحث كوخ الذي أسس أيضا سلسلة جديدة بعنوان «منشورات بوخوم في سميائيات الثقافة التطورية.» •ولقد اعتبر كوخ الثقافة «ظاهرة تنطوي على إمكانات إدماجية وتكاملية حقيقية لا زالت لم تُستوعب وتُستكشف بعدُ. وعلى هذا الأساس، فبالنسبة

للسميائيات، فإن البنية والسيرورة لا تشكلان مراحل مختلفة من الحقيقة و / أو العلوم، بل هما مجرّد وجهين يوحِّدهما حقل واحد. ومن هذا المنظور، فإن أيّة محاولة مثمرة للتحليل السميائي سوف تستند إلى مواضع الإدماج الكلي - أو التطور - والإدماج الجزئي – للثقافة.»[13] وبالنسبة لسميائيات الثقافة التطورية، فإن التطور، يعني حركية المحيط والبيئة الثقافية والنظر إلى هذه البيئة باعتبارها سيرورة دلالية أو سميوزيسا تتطور أولا، انطلاقا من الوسائط اللفظية أو التصويرية ثم بعد ذلك الوسائط الطباعية ثم الرقمية وغيرها مما يسود في البيئة الثقافية من مستجدات تقنية. وهي حركة تنطلق من التواصل في أبعاده المباشرة نحو تنويع أشكال تواصلية تعتمد الوسيط في أبعاده التقنية لفهم كل صيغ وأساليب التواصل، ممّا يجعل من القيمة الثقافية للتطور التقني جزءا لا يتجزأ من تاريخ العلم والثقافة.[14]

وبما أن سميائيات الثقافة عند مدرسة تارتو- موسكو السميائية تشكّل جزءا كبيرا من تاريخ سميائيات الثقافة، فإن دور ليفي ستروس كباحث قام بدمج الأنثربولوجيا في التاريخ شيء يجب إبرازه والتأكيد عليه ضمن من سبقوه. لقد تناولت هذه التخصصات المعرفية الموضوع نفسه بالدرس والتحليل لكن من زوايا نظر مختلفة: «وهم يتقاسمون الموضوع نفسه، الذي هو الحياة الاجتماعية؛ والهدف نفسه، الذي هو فهم أفضل للإنسان. وفي الواقع، المنهج نفسه، مع بعض الاختلافات والتفاوتات فقط في تقنيات البحث. وهم يختلفون، أساسا، في اختياراتهم لوجهات النظر المكمّلة لأبحاثهم: فالتاريخ ينظم بياناته بناء على عبارات ومعطيات واعية استقاها من الحياة الاجتماعية، بينما الأنثربولوجيا تتحقق من خلال فحص أسسها اللاواعية.»[15]

وإذا كان الاختلاف بين الأنثربولوجيا والتاريخ مستمدا من مقارباتهما المختلفة للزمن، فإن الإثنوغرافيا والإثنولوجيا والأنثربولوجيا هي تخصصات متداخلة ومتّحدة في مقاربتها للزّمن من خلال مقولة الزمن نفسه. ولا تشكل تخصصات متباعدة: «إنها في الواقع ثلاث مراحل، أو ثلاث لحظات زمنية، تتخذ منحى واحدا، وتفضيل تخصّص واحد أو آخر من هذه التخصصات، يعني فقط أن الاهتمام قد انصبّ على نوع واحد من البحوث، والذي لا يمكنه أبدا استبعاد البحثين الآخرين.»[16]

لقد اعتبر ليفي ستروس الأنثربولوجيا النواة المركزية داخل هذا التركيب، لأنها تسمح بإنشاء روابط متعددة التخصصات ومتشعبة مع تخصصات أخرى. ووضعها المركزي يصير واضحا انطلاقا من الشكل الموالي:



ويشكل هذا الوضع استراتيجية معرفية متعددة التخصصات داخل مجال الأنثربولوجيا. وعلى الرغم من أن المصطلحات الخمسة المحيطة بالأنثربولوجيا تشكل مجالا موحدا كما يظهرها الرسم البياني، فإن الاختلافات بينها ليست اختلافات تتعلق بالتخصّص، بل هي اختلافات تتعلق بزاوية النظر فقط. ولقد خصّص ليفي ستروس الوضع الأساسي للأنثربولوجيا بثلاث صفات أساسية هي: الموضوعية، والشمولية والدلالة. ويستند هذا الوضع الخاص على إمكانات كونها نسقية من منظور الثقافة (الجغرافيا والأنثربولوجيا واللسانيات والأركيولوجيا) والأنثربولوجيا الاجتماعية (علم الاجتماع والأنثربولوجيا وعلم النفس). وهذا الوضع يمكّن الأنثربولوجيا من دراسة الأشياء المرئية وغير المرئية قصد إظهار البنيات الخفية في الظاهرة المدروسة. ممّا يجعل الأنثربولوجيا تجاور حقل السميائيات وتتحاور معه. إنها أنثربولوجيا تطمح لأن تكون علما سميائيا وتجعل البحث عن المعنى وجهتها الأولى والرئيسية.[17]

إن قدرة السميائيات تتبدّى في خلق لغات قادرة على الوصف، أكثر مرونة ووضوحا ومنهجية. وهي ترتبط ضمنيا بجميع التخصصات التي تدرس الثقافة للمساهمة في خلق تكامل وإدماج ثقافي. وتشكّل الأنثربولوجيا السميائية والأركيولوجيا السميائية مثالين دالّين على القيمة المنهجية الممكنة للسميائيات. لذلك فإن محاولات مالينوفسكي لصياغة نظرية علمية للثقافة هي مشابهة جدا لتلك التي أجريت في السميائيات. مما يجعلنا نلاحظ ونلمس التآزر بين السميائيات والأنثربولوجيا.

ويقتضي منطق التخصص أن تكون الثقافة موضوعا للبحث السميائي. بل إن أمبرتو إيكو ذهب أبعد من ذلك حيث نقل اهتمامه إلى موضوعات أكثر تعقيدًا، فأصبح واضحًا أمامه أن الثقافة لا يمكن أن نفهمها فقط بوصفها موضوعًا سميائيا، بالعكس: الثقافة كلّها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى. وهذا معناه أن الثقافة لا يمكن دراستها إلا بهذه الطريقة، وبهذه الطريقة وحدها يمكن فهم الآليات الأساسية في العمل الثقافي.[18]

ويناقش بياتيغورسكي أحد مؤسّسي مدرسة تارتو- موسكو السميائية في مذكراته، الأسباب التي جعلت المدرسة تخوض غمار البحث ودراسة الثقافة يقول: «إن المنهج الكوني يحتاج لموضوع كوني وحتما سيكون هذا الموضوع هو الثقافة.» إذ أصبحت سيرورة الثقافة موضوعا مركزيا للدراسة، كما

أن ظهور السميائيات الثقافية كان واضحا في مجموعة من المقالات والأبحاث التي نشرتها مدرسة تارتو-موسكو السميائية.

لقد عالجت هذه المدرسة الثقافات باعتبارها جزءا من الكون السميائي، وهذا يثير مجموعة من الأسئلة من بينها ما يلي:

- كيف نميز بين سيرورات وأنساق العلامات الثقافية وبين سيرورات وأنساق العلامات غير الثقافية (أي العلامات الطبيعية)؟
- كيف يختلف مؤوِّلو العلامات الثقافية عن مؤوّلي العلامات الطبيعة؟
- ما هو الشيء الذي يحدّد هوية وحدود ثقافة ما؟
- ما هي طبيعة العلاقات التي تنسجها الثقافات فيما بينها داخل الكون السميائي؟
- كيف ينشأ التحوّل الثقافي؟

الثقافة سيرورة سميائية تدليلية

تعدّ الثقافة نسقا سميائيا، وقد عبّر لوتمان عن هذا في كتاباته المبكّرة، حيث عرّف النسق «باعتباره بنية من العناصر والقواعد يتم الربط بينها في حالة مماثلة قارة وبين الكون المعرفي بشكل واضح ومنظم.»[19] قد يبدو هذا التعريف متاهيا لكنه يشير بدقة إلى المبادئ الجوهرية للنسق: فهو بنية من العناصر الوظيفية الواضحة. والبنية بدورها هي مجموع العناصر المنظمة وفق ترتيب هرمي (بعيدا عن استعمالات كلمة هرمي في أبعادها وإيحاءاتها القيمية، بل في استعمالاتها التداولية المحضة) ذات هدف محدد، وهو ما يجعل هذا النسق مميّزا ومختلفا عن الأنساق الأخرى. والمسألة الجوهرية تتبدّى في اعتبار النسق بناء وآلية منهجية ومعرفية وتحليلية. ويبدو من الأهمية الحفاظ على هذا التعريف في الذهن ووضعه في الاعتبار لأن مستعمليه من السميائيين السوفياتيين والبنيويين عامة غالبا ما وجّهت لهم انتقادات لأن كتاباتهم لا تعبّر دائما ولا تميّز فيما إذا كان مفهوم «نسق» قد استعمل باعتباره مفهوما عمليا لوصف بعض الظواهر أو باعتباره مقولة وجودية (أنطولوجية) خاصة عندما يتم اكتشاف بعض القوانين الخاصة داخل هذا النسق بوصفها وقائع وحقائق موضوعية.

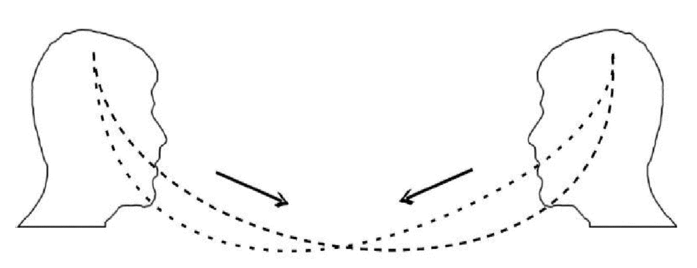
إننا نفهم النسق السميائي، قبل كل شيء، على أنه فكرة مجردة وبناء منهجي يستخدم لوصف إنتاجية التفكير الإنساني وفاعليته مثل اللغة والآداب والسينما والفن أو الثقافة في فتراتها المختلفة وميولاتها المتعارضة وغيرها من المعايير والمعالم وتحليلها ثم كيف نستعملها ونتفاعل معها. إن الثقافة واللغة أو أي نسق سميائي آخر لا يمكن أن ينظر إليه في ذاته، بل في استعمالاته وتحولاته وتطويره أو التخلّي عنه إذا لزم الأمر. ولا ينتج النسق دلالة أحادية ومكتفية بذاتها ولا يمكن أن يُطرح ويُعزل بعيدا عن تحققاته. إنه يولّد عددا من التمثيلات المتسلسلة، يمكن النظر إليها بوصفها سيرورة

تدليلية منتجة لمعرفة أكثر عمقا وتطورا. ولا يمكن للذات الإنسانية أن تفكر خارج هذه السيرورة. هذا يعني أن الأشياء المرتبطة بالتجربة الإنسانية والتي تشتغل باعتبارها نسقا سميائيا متحركا، يتم تداولها كذلك بوصفها سيرورة تدليلية تتحدد كتكثيف لهذه التجربة والممارسة بكل أبعادها وتجلياتها الذهنية والعملية. وخارج هذه السيرورة لن تحيل الوقائع سوى على قضايا مجردة عالقة عارية من التاريخي والتسنين الثقافي.

التواصل وتوليد المعنى

حسب أنصار سميائيات الثقافة، «فإن الخاصية الأولى المميزة للثقافة باعتبارها نسقا هي الخاصية التواصلية»[20]. فكل الظواهر الثقافية ينظر إليها بوصفها موضوعات تواصلية وأنساق دلالية. فالعلاقات الاجتماعية والإنسانية لا تقوم ما لم تنسج علاقات تواصلية، إذ يهدف الإنسان في كل أنشطته إلى إعداد المعلومات وتبادلها والحفاظ عليها. «وعلى هذا الأساس تعدّ الثقافة مجالا لتنظيم الأخبار والمعلومات في المجتمع الإنساني. وتعتبر آلية الثقافة بمثابة جهاز قادر على التحويل والتحكم في المحيطين الداخلي والخارجي. إذ تحوِّل الفوضى إلى نظام والناس الغفل إلى متعلمين والمذنبين إلى عادلين. ولأن الثقافة لا تعتمد في حياتها على التقابل بين المجالين الداخلي والخارجي فقط، بل تعتمد على الحركة من أحدهما إلى الآخر، فإنها لا تحارب الفوضى الخارجية فقط بل تحتاجها أحيانا. إنها لا تكتفي بتحطيمها ولكنها تخلقها باستمرار.»[21]

«وهناك طرق عدة للتواصل داخل الثقافة، وهي طرق وصفها لوتمان بأنها مجموعة سميائية مركبة تتكون هي الأخرى من عدد لا بأس به من الأنساق السميائية. وبتعريف عام فإن كل نسق يسهّل التواصل بين شخصين أو أكثر يمكن اعتباره لغة. فالفن هو نوع من أنواع هذه اللغات التي تتفرع بدورها إلى لغات أخرى حيث الآداب والسينما والفنون الجميلة... لكن ما هي الخصوصيات المميزة لسيرورة التواصل داخل الفن؟ »[22] للإجابة عن هذا السؤال حسب أليكسي سيمننكو، «يلزمنا العودة لما أشار إليه اللساني السويسري فيرديناند دي سوسير -أحد الأعلام الذين كان لهم الفضل في ميلاد السميائيات – واللساني الروسي رومان جاكبسون - مؤسس حلقة براغ للدراسات اللسانية وأحد الوجوه المهمة بالنسبة لمدرسة تارتو – موسكو السميائية-. ويمكننا التدليل على سيرورة التواصل هذه انطلاقا ممّا جاء في كتاب دي سوسير «محاضرات في اللسانيات العامة» حيث تنطلق فكرة دي سوسير حول التواصل من زاوية تفسيره حلقة أو دائرة الكلام التي تفترض داخلها وجود شخصين على الأقل من أجل استواء عملية التواصل.»[23] وهو ما شخصه أليكسي سيمننكو في الرسم الموالي نقلا عن سوسير نفسه[24]



وتنطلق هذه العملية من المرسل إلى المرسل إليه. وإن منطق هذه الحلقة موجود في دماغ أحدهما وهو (أ) حيث تقترن ظواهر الإدراك أي التصورات الذهنية: (أي المدلولات) بما يمثل الصور السمعية (أي الدوال) المستخدمة للتعبير عن تلك الظواهر. و لنفرض أن تصورا ما يثير في الدماغ صورة سمعية مناسبة له، فإن هذه العملية تمثل ظاهرة نفسية صرفة، تليها ظاهرة فيزيولوجية، أي إن الدماغ يأمر أعضاء التصويت، فتنتشر الموجات الصوتية من فم (أ) إلى أذن (ب) وهي عملية فيزيائية بحتة. ثم إن الدورة تتواصل عند (ب) و لكن بطريقة معاكسة: أولا من الأذن إلى الدماغ، حيث تتم عملية تبليغ فيزيولوجية للصورة السمعية، ثانيا في الدماغ نفسه حيث يتم الربط الذهني بين تلك الصورة و التصور الذهني الذي يناسبها. فإذا تكلم (ب) بدوره فإن هذه العملية الجديدة، أي كلام (ب)، ستسلك في تنقلها من دماغه إلى دماغ (أ) نفس المسلك الذي سلكته العملية الأولى بالذات، أي كلام (أ)، و تمر بنفس المراحل المتتابعة[25]. إن تركيز سوسير لم يكن منصبّا على الاختلافات الكلامية بين المتحاورين بل على وجود قاسم مشترك بينها داخل الفعل التواصلي. ولقد ميّز سوسير في لسانياته بين اللسان والكلام، وهذا ما وضحه الدكتور سعيد بنكراد.

- «فاللسان يتميز بالاستقلالية والانسجام، وهو أداة الوصف والتصنيف. فلا يمكن معرفة أي شيء دون الاستعانة بعلامات اللسان. ذلك أن العالم بكل موجوداته يحضر في الذهن على شكل مضمون لساني، فأشياؤه وتجاربه توزَّع وتصنف من خلال المفاهيم وطرق التقطيع التي يوفرها اللسان. فنحن لا يمكن أن ندرك هذا العالم ولا أن نعرف عنه أي شيء إلا عبر الكلمات وكل ما يسمح به نظام اللسان. فاللسان أداة للتعيين وأداة للتصنيف وأداة للتقطيع المفهومي. »[26] ومادام اللسان بهذه الطريقة فهو يعدّ مدخلا حقيقيا للدرس السميائي وقد عبّر سوسير عن ذلك في نصه الشهير «إن اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق.»[27]

- «إن اللسان أرقى هذه الأنساق لأنه يعد مؤولها ووجهها اللفظي. وهو أيضا المصفاة التي عبرها تحضر هذه الأنساق في الذهن. فلا يمكن الإحاطة بجوهر هذه الأنساق ومعرفة طرق اشتغالها دون الاستعانة بنسق من طبيعة أخرى يوجد خارجها. فاللسان وحده يستطيع أن يكون في نفس الآن أداة للتواصل (فهو أرقى وسيلة للتواصل وتبادل المعارف والخبرات الإنسانية)، ويشتغل كنسق يوضح نفسه بنفسه (اللغات الواصفة المشتقة منه بهدف مقاربة تجارب معرفية متنوعة، واللغات الواصفة المشتقة منه لدراسة قوانينه التركيبية والدلالية والصوتية ...). وهو أيضا- وبعد هذا وذاك -الأداة الوحيدة لفهم وتأويل الأنساق الأخرى. فلا يمكن الحديث

عن الموسيقى من خلال خطاب مشتق من النوتات الموسيقية، تماما كما لا يمكن شرح الصورة بالصورة، ولا فهم اللوحة من خلال خطاب آخر غير خطاب الكلمات المؤولة لعناصر اللوحة. إن تحديد عناصر التدليل وميكانيزماته يمرّ بالضرورة عبر ما يقدمه اللسان من أشكال للتقطيع والتنسيق والتداول. »[28]

«إن موقع اللسان هذا هو الذي يجعل منه بوابة رئيسة نحو فهم مناطق جديدة من الإنساني والاجتماعي وتحديد أنماط التدليل والتواصل داخلها. لقد كانت هذه الأنساق في حاجة إلى شكلنة خاصة تمنحها وجودا مستقلا وتمكنها من إنتاج أشكال شتىّ من الدلالات الخفية والصريحة. إلا أن هذه الشّكلنة ما كان لها أن تتم قبل معرفة القوانين التي تحكم اشتغال اللسان، فهذه القوانين هي ذاتها التي يجب أن تطبق على الأنساق الأخرى تمهيدا لخلق علم يقوم بدراسة مجمل الأنساق الدالة التي تحكم الوجود الإنساني في كليته. فهذه الأنساق، مثلها مثل اللسان، هي أنساق دالّة وخاضعة لمجمل التّسنينات الاجتماعية التي تحكم إنتاج الدلالة وتداولها، وهي أيضا قادرة على أن تشكل عناصر للتواصل ونقل المعرفة وتخزينها وصيانتها، وهي في النهاية جزء من تجربة إنسانية تتميز بالشمولية وموزعة على مناطق للتدليل والتواصل».[29]

- أما الكلام فهو التحقق الفردي والمادي للرسائل التي تمّ إنتاجها على قاعدة النسق اللساني. ولأنه إنجاز فردي، فهو يشير إلى قدرة الفرد على تحويل اللسان من نسق مجرد إلى كيان مرئي من خلال أفعال تحيينية. [30] يرى سوسير أن هذه الفردية يمكن الإمساك بها من خلال:

أ - التأليف الذي يسمح للذات المتكلمة استعمال سنن اللسان للتعبير والإفصاح عن أفكارها.

ب - الآليات النفسية والفيزيولوجية التي تسمح بإخراج هذه التأليفات.[31]

« ومع ذلك فإن الفردية لا تعني أن الذات المتكلمة حرة في استعمالها لعناصر اللسان وفق أهوائها الخاصة. إنها على العكس من ذلك محاصرة بقوتين: ما يقدمه اللسان من قواعد وضوابط وإرغامات تحدّ من حركة التأليف وحريته، وهي ثانيا محاصرة بالإكراهات ذات الطابع الاجتماعي والديني والأخلاقي والتي على الرغم من وجودها خارج اللسان، فإنها تمارس ضغوطا على الذات المتكلمة وتفرض عليها انتقاء وتركيبا للوحدات وفق مقتضيات المقامات والسياقات المتنوعة. »[32]

إن هذا التمييز بين مستويين (اللسان والكلام)، ليس مجرد تقسيم يطال الوظيفة الإبلاغية الموزعة على نسق وإجراء. إن الأمر يتعلق بمبدأ حقيقي للتصنيف يتمتع بمردودية تحليلية بالغة الأهمية. فقياس الظاهرة من زاوية بعدها النسقي أو من زاوية بعدها الإجرائي هو ما يسمح لنا بتحديد موقع الـ"أنا" المنتجة للفعل، باعتبار هذه الـ"أنا" هي البؤرة التي يتجلى فيها وعبرها التدليل والإبلاغ معا. ومن جهة ثانية، فإن هذه الثنائية سيكون لها في ميادين أخرى كالأدب والأنثربولوجيا والتاريخ أهمية كبيرة في التعرف على الظواهر وتصنيفها وتحديد الثابت فيها من المتحول.[33]

إن التواصل بين الأفراد يظل أمرا قائما لأن كل الرسائل الفردية مبنية على النسق اللغوي نفسه. وهو إذن نقل فعّال للمعنى والأخبار، كما يحتوي على رسالة، وكل رسالة تتكون من علامات. وبالمقابل يستحيل أن نتحدث عن تواصل خال من تسنينات أو من شفرات ومن رسالة لأن السنن والرسالة يوجدان في علاقة جدلية وثيقة؛ وهو ما تقترحه خطاطة جاكبسون التواصلية المعروفة بعناصرها السّتة.[34]

السياق

المرسل ....   الرسالة   .... المرسل إليه

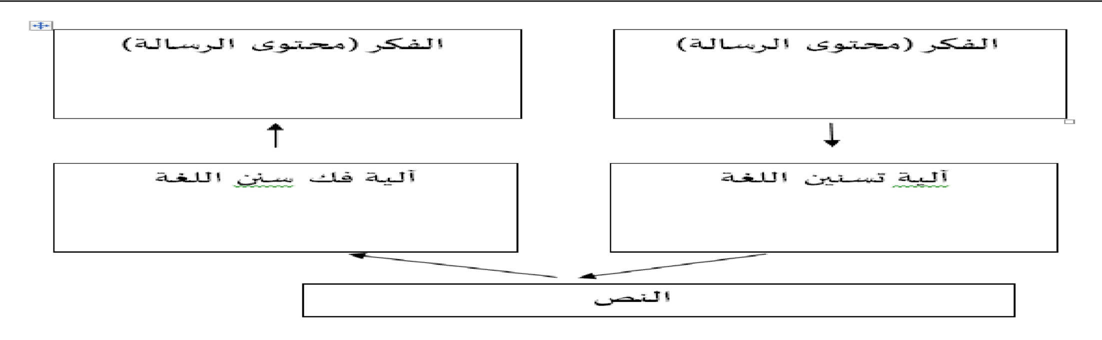
اتصال

السنن

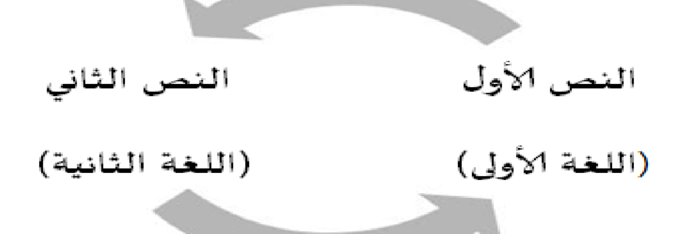
وتُسند إلى كل عنصر من العناصر الستة السالفة وظيفة لغوية على النحو الآتي:

- المرسل تسند له الوظيفة التعبيرية
- المرسل إليه تسند له الوظيفة الإفهامية أو التأثيرية
- الرسالة تسند لها الوظيفة الشعرية
- السياق تسند له الوظيفة المرجعية
- الاتصال تسند له الوظيفة الحشوية أو الانتباهية
- السنن تسند له الوظيفة اللسانية الواصفة

« ولقد أوضح لوتمان أن هذه الخطاطة التواصلية، على الرغم من أهميتها، إلاّ أنها ليست كافية بالقدر المطلوب أثناء تطبيقاتها على مجال الثقافة. ففي رأيه، يجب أن ينصبّ التركيز على النص، لأنه هو الدعامة الحقيقة للتواصل وأساس الفاعلية السميائية. وقد اقتبس لوتمان هذه الخطاطة التواصلية المتعارف علها في نقل الرسائل، كاشفا أنها لا تمثل سوى وضع مثالي واحد لنقل الأخبار؛ أي إنها تسند وظيفة واحدة للنص؛ تتبدّى في نقل المعلومة بشكل كاف وملائم. وإذا اعتبرنا بأن هذه الوظيفة هي الوحيدة، ففي هذه الحالة يمكن مقارنة النص بعلبة رسائل تخفي دلالة ما. حيث يتلقى المرسل إليه رسائل ويقوم بفتحها ويستخرج بعض معانيها دون تعديل أو تحوير، ودون إلحاق ضرر بهذه العلبة. إنها خطاطة تواصلية مثالية، لكن كما أشار لوتمان لا يمكن أن تطبق سوى على بعض الأنساق السميائية الاصطناعية الموضوعة أصلا لنقل الرسائل دون تحريف لمحتواها. ففي الثقافة، فإن كل نقل لخبر ما يعدّ دائما ترجمة وتحويلا له. »[35] وهو ما أشار إليه أليكسي سيمننكو في الجدول أسفله:

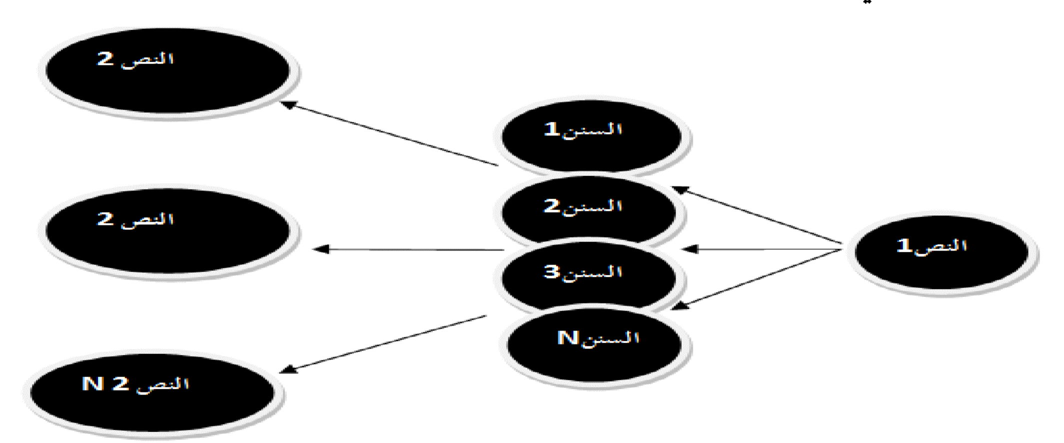


«إن الطريقة التي يتم بموجبها تبادل المعلومات، لم تعد طريقة سلبية في نقلها لرسالة خاصة وكافية في ذاتها، من محتوى ذاكرة ما لمحتوى آخر. إن نقل هذه الرسالة يصبح ترجمة، وهي قادرة على تحويل هذه الرسالة. والسعي نحو تحقيق ترجمة كافية من شأنه أن يقحمنا في صراع مأساوي نظرا لاستحالة تحقق هذه الترجمة بشكل كامل. وينجم عن هذا دخول العملية التواصلية في صراع وتوتّر دائم مع ذاتها.»[36] ومن المثير للاهتمام أن السّمة المميزة لمعظم الأنساق الاصطناعية هي أنها ليست قادرة على إنتاج وتوليد رسائل جديدة. وهو ما جعل لوتمان يحدد الرسالة الجديدة مرة أخرى من خلال مفهوم الترجمة، مع إبراز الطابع الحواري للتواصل، «فإذا أدت ترجمة النص الأول من لغة أولى إلى لغة ثانية إلى ظهور نص ثان، بشكل يمنحنا، عبر إجراء ترجمة عكسية، مُدخلات النص الأول، فإننا لا نعتبر النص الثاني جديدا مقارنة مع النص الأول.»[37] وبعبارة أخرى، فإن الأنساق السميائية الأحادية التي لا تستدعي تأويلات، ستظل أنساقا غير قادرة على إنتاج وتوليد رسائل جديدة. ولنسجّل بأن لوتمان يستعمل مصطلح الترجمة بمعناه الواسع؛ فهو لا يقتصر على الترجمة التي تقضي بنقل نص من لغة إلى أخرى، أي الترجمة الدّالة على كل وضعية يُنقل فيها هذا النص بين أنساق سميائية غير منسجمة بعضها مع الآخر.[38] وقد عبّر أليكسي سيمننكو عن ذلك في الخطاطة الموالية:



ويمكن التدليل على هذا بمثال النسق الدال على إشارات المرور باعتباره نسقا سميائيا اصطناعيا معروفا، نظرا لنوعية أهدافه، في كل بقاع المعمور. ولهذا النسق السميائي معجما شبه محدود وتركيبا بسيطا يتبدّى في التأليف بين العلامات، لأن هدفه هو القضاء على كلّ تعارض أو تناقض يشوّش على تأويل هذه العلامات.[39] بمعنى آخر، إننا نكون أمام نسق تقني لا يستدعي مجهودا ذهنيا

للتفكير فيه أثناء عملية تفسيره أو تأويله، خلافا لما يكون عليه الوضع في اللغات الطبيعية خاصة لغة الفن: فالوضعية مختلفة جذريا، لأننا قادرون على إنتاج سلسلة لا متناهية من الرسائل التي تعطى لها تأويلات عدة ومختلفة. فإذا حصل وأن قُمنا بترجمة نص أو جملة بسيطة من العربية إلى الفرنسية ثم من الفرنسية إلى العربية، فإن النتيجة قد تختلف أحيانا وبشكل دالّ. لهذا لا ينبغي لبرامج الترجمة الآلية أن تخدعنا، لأن هذه البرامج تحاول مَكْنَنة عملية الترجمة عبر خوارزمات بمعالجة اللغات الطبيعية كما لو كانت اصطناعية. فالترادف والمشترك اللفظي، من العوامل التي تزيد من تعميق سوء الفهم عندما يتعلق الأمر بالترجمة الآلية. وهكذا فحتىّ لو كان المشاركان داخل العملية التواصلية يتقاسمان لغة واحدة، فهناك عوامل كثيرة جدا تؤثر على هذه العملية، مما يؤدي إلى عدم توازن أو إحداث خلل داخل السنن لكل من المرسل والمرسل إليه: فرغم تجربتهما اللغوية والثقافية، وكفاءتهما، وتمثلّهما للمعايير والقيم، والتداول الاجتماعي للمعنى بينهما، والذاكرة المشتركة، فإن التوازن بين سنن كل واحد منهما يبقى، مع ذلك، نسبيا. وإذا حاولنا أن ننتج شريطا سينمائيا مقتبسا من رواية، أي ترجمة الرواية إلى لغة سينمائية بعدها سوف نقوم بكتابة رواية جديدة انطلاقا من مشاهدتنا لهذا الشريط، فإنه من غير المرجّح أن نحصل على روايتين متطابقتين نتيجة لذلك. ومن ثمّة فإن السمة الأولى الحاسمة في الفعل التواصلي هي مبدأ عدم التماثل أو اللاّتماثل[40]: فعوض أن نتحدث عن تطابق تام ينبغي أن نتحدث عن تأويلات ممكنة، وبدل أن نتحدث عن تحوّل مماثل، يلزمنا أن نتحدث عن تحول مفارق وغير مماثل وعوض الحديث عن هوية بين العناصر المكونة للنص الأول والثاني يلزمنا أن نتحدث عن اختلافات بينهما. كما تبين خطاطة لوتمان أسفله[41]



إن الفعل التواصلي عند لوتمان يفترض مسبقا تغييب هوية المرسل والمرسل إليه، معبّرا عن فكرة مُفارِقة لا تفترض الفهم داخل العملية التواصلية فقط، بل تفترض أيضا «عدم الفهم أو سوء الفهم ويعدّ هذا شرطا أساسيا للتواصل، فالنص المفهوم تماما هو في الوقت نفسه نصّ لا جدوى منه على الإطلاق.»[42]

إن لإدراج فكرة سوء الفهم في العملية التواصلية دورا جوهريا في كشف الإمكانات الدلالية الثّرية والمتجددة، فلا شيء إذن قابع كليا في موقعه الأصلي وفي معناه المباشر: فالعادات والتقاليد والأساطير

والأحلام والأعمال الفنية والنظريات العلمية... كل هذه المظاهر وتجلياتها تتجه نحو إمبراطورية المعنى. ومن هنا فإن التساؤل حول هذا المعنى في ظل المقاربة السميائية سيضعنا أمام إشكالات لها أهميتها في الدرس السميائي الثقافي المعاصر من قبيل الإنتاج والاستهلاك والتداول والفهم والتأويل والتلقي والذاتي والموضوعي والمجرّد والملموس والمحايِث والمتجلّي... وهي إشكالات مركبة ومرتبطة في العمق بإشكالية الفهم؛ أي فهم النص، باعتباره سيرورة داخل نسق عام هو الكون السميائي. وإن الفهم ليس سلوكا موغلا في الذاتية، بل هناك أفق للفهم يحدده التاريخ وتحدده الثقافة. وفي كل عملية فهم، وهي المسار الطبيعي، نحو إطلاق العنان لسيرورة التدليل والتأويل، يجب استحضار قوانين النص وقوانين السياق؛ وقوانين الكون السميائي، أي مجمل المعارف والأحكام المسبقة والانتقاءات السياقية لتي يمكن للنص الإحالة عليها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لأن تأويل النص، لا يمكن أن ينفصل عن الأحكام المسبقة التي تنتج عن الارتباط التاريخي للذات وعن استمرارية التقاليد أو التراث بتعبير فيلسوف التأويلية هانز جورج غادامير. فالذات المؤوّلة، وهي تدخل في حوار مع النص، تستدعي مخزونها الثقافي والموسوعي فتنتعش أفكار وتجارب، كانت تمثل عناصر مترسّبة، وتتراجع أخرى إلى الخلف وتقفز أخرى إلى الأمام، وتطفو أخرى فوق سطح النص، ويعدّ هذا انتقاءً سياقيا يكثّف وينظّم ويؤطّر التأويل ويمنحه هويته التاريخية والدلالية المحددة. وللمؤول وحده القدرة على تحيين هذه الهوية الدلالية ضمن هذا المسير التأويلي أو ذاك؛ أي تحديد مُجمل الإمكانات التأويلية القابلة للتجسيد والتحقق من خلال فعل القراءة المتعدد والمتنوع.«إن القراءة إذن، هي البنية الأساسية والمشتركة لكل تحققات المعنى»[43]. بذلك نكون أمام مقاربة سميائية تستند إلى كفاية القارئ وأهليته، وهي مقاربة لا تنظر إلى النصوص على أنها عوالم تفترض وجود معنى كلي ونهائي يقتضي من المؤول البحث عنه، بل إن الأمر يتعلق بجهة نظر معينة (افتراضات وأحكام مسبقة ترسّبات)، وهي بمثابة فرضية مسبقة للقراءة قائمة على تسنينات وتعاقدات مختلفة ومتعددة، تؤثر وتشتغل بوصفها شبكات للقراءة والتأويل. «لذلك فالفرق الأساسي بين خطاطة يوري لوتمان التواصلية، وباقي الخطاطات الأخرى يتبدّى في كون الأولى (خطاطة لوتمان) قائمة على تسنينات متعددة ومتداخلة قادرة على إنتاج عدد هام من النصوص الجديدة. وبمعنى آخر إن لوتمان، لا يركز في التواصل على التشابه بل على الاختلافات»؛[44] والاختلافات هي المولّدة للمعنى وهي ثناء على حركية المعنى وعلى دينامية الكون السميائي التي لا يمكننا السيطرة عليها وعلى المرونة الخلاّقة لحدوده. ويشغل مفهوم توليد المعنى بعدا جوهريا في نظرية لوتمان السميائية، لأنه هو المشكّل للوظيفة الإبداعية للنص. هذه الأخيرة ستصبح ذات أولية عندما يتعلق الأمر بسياق الفن والثقافة وهي وظيفة مرتبطة جوهريا بفكرة التعدد النصي التي غالبا ما تثار في كل أعمال لوتمان. فالنّص ينتمي في الآن نفسه، لأكثر من لغة،[45] لأن الوعي الإنساني هو وعي غير متجانس، وحتى في ظل الوعي الواحد يمكننا أن نعثر على

وعيين: وعي يدرك العالم باعتباره نسقا منفصلا عن التسنين وآخر يدركه باعتباره نسقا متصلا. وإن الوحدة الأساسية للنسق الأول هي العلامة بينما يعدّ النص هو الوحدة الخاصة بالنسق الثاني»[46]

وحسب لوتمان دائما فإن تراتبية النصوص داخل ثقافة ما، هي تراتبية تداولية مرتبطة بنسق الشفرات أو التّسنينات التي تسهّل عملية فهم هذه النصوص. ولهذه التّسنينات كذلك بنية تراتبية: فهي منظمة وفق نسق سميائي أو وفق أكوان دلالية محاطة بعدد من المجالات التي يمكن أن تشوِّش على هذه الدلالة. وكل كون دلالي يكون قادرا على إعطاء تفسير للعالم ممّا يتيح فرصة أو محاولة فهمه. وتتألف هذه الأكوان الدلالية من أنساق العلامات التي تنظّم وتشكّل وتصوغ العالم بناء على الدلالات المقدَّمَة له.

خاتمة

يرى يوري لوتمان أن السميائيات ثقافية بطبيعتها، فعملها السميائي وفائدتها التحليلية أمور ثقافية قبل كل شيء. فهو لا يؤمن بأنه من الممكن تفسير الواقعة السميائية خارج السياق الثقافي الذي تُوجد فيه، وإذا كان لابد من وجود مجال تفيد منه السميائيات فهو مجال التحليل الاجتماعي والثقافي. وهو التّصور نفسه الذي نلمسه كذلك عند أمبرتو إيكو وإريك لاندوفسكي. ولقد كان أمبرتو إيكو صاحب فكرة مؤداها أن «السميائيات» شكلٌ من أشكال التحليل الاجتماعي، إذ تلعب دورًا في تغيير المجتمع وكشف تناقضاته. وبعبارة أخرى، تعدّ السميائيات ضرباً من فهم الثقافة بعد أن أصبحت – بفضل إمكانياتها التحليلية – مقاربة نقدية كاشفة، ومن ثم مؤثرّة جدّا.

لقد أضحى واضحًا حسب أمبرتو إيكو، أن الثقافة لا يمكن أن نفهمها فقط بوصفها موضوعًا سميائيا، بالعكس: الثقافة كلها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى. وهذا معناه أن الثقافة لا يمكن دراستها إلا بهذه الطريقة. وبهذه الطريقة وحدها يمكن فهم الآليات الأساسية داخل السيرورة الثقافية. يقول كليفورد غيرتز في بداية كتابه المعنون بـ «تأويل الثقافات» «إن مفهوم الثقافة الذي أؤمن به، والذي نريد أن نوضح فائدته ونقف على أهميته ، هو مفهوم سميائي في جوهره. فأنا أعتقد مع ماكس فيبر أن الإنسان حيوان معلّق في شبكات من المعاني التي نسجها بنفسه، وأنا أعتقد أن الثقافة هي هذه الشبكات، وتحليل هذه الثقافة ليست – بهذه المنزلة – علمًا تجريبيًا يبحث عن قانون، ولكنه تحليل تأويلي يبحث عن دلالة ما.»[47]

إن الممارسة التأويلية في ظل المقاربة السميائية للثقافة تؤكد حقيقة واحدة مفادها، أن النشاط الإنساني قادر على إنتاج وتداول سلسلة من القواعد والضرورات التي تسمح بالتواصل وخلق حوار بين الذوات الإنسانية. وهذا الإنتاج يتم وفق وجود مناطق متعددة تعكس ثراء التجربة الإنسانية وثراء أكوانها الثقافية، وتنوع هذه المناطق هو الذي يفسّر تعدد التأويلات وغناها. بمعنى آخر، إن السلوك الإنساني منظورا إليه في أبعاده وتجلياته المباشرة لا يمكن أن يحدد أو ينتج أيّ شيء، ولا

يمكن أن يدلّ من تلقاء ذاته. إنه كذلك عندما يحتضنه الفن والتاريخ والتراث والثقافة التي تثريه بزخم هائل من الإيحاءات والقيم المضافة والمنمذجة، حينها فقط يمكن الحديث عن سلوك تأويلي؛ أي عن فعل يُستوعب داخل عوالم تملك صلة بالثقافي والتاريخي؛ أي في إطار سيرورة تأويلية يحكمها مفهوم «الوعي بتاريخ الفعالية» أو الوعي المندمج في إطار السيرورة التاريخية بوصفه امتلاكا للوعي بالموقف التأويلي، على حدّ تعبير فيلسوف التأويلية الألماني هانز جورج غادامير.

الاحالات:

[1] Juri M.Lotman, Uspenskij, B. A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V. N.; Pjatigorskij, A. M. 1975. Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). In: Sebeok, Thomas A. (ed.), The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. Lisse (Netherlands): The Peter de Ridder Press, 57-84.
[2] Ibid, p. 57.
[3] Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE UNIVERSITY OF TARTU UHU PRESS TARTU SEMIOTICS LIBRARY 13, editors: Kalevi Kull, Silvi Salupere, Peeter Torop Copyright: University of Tartu, 2013.p. 15.
[4] Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE, Op. Cit, p. 16.
[5] Ibid, p. 16.
[6] Ibid, p. 16.
[7] Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. Op. Cit, p. 17.
[8] Ibid. p. 17
[9] Boguslaw , Zylko. 2001. Culture and semiotics: Notes on Lotman's conception of culture. New Literary History 32(2). P. 392.
[10] Thomas, Winner. 1979. Some fundamental concepts leading to a semiotics of culture: An historical overview. Semiotica 27(1/3): 78.
[11] Ibid,p. 78.
[12] Roland, Posner. 2005. Basic tasks of cultural semiotics. In: Williamson, Rodney; Sbrocchi, Leonard G.; Deely,John (eds.), Semiotics 2003: "Semiotics and National Identity". New York: Legas, p. 307/308.

•لقد كان لاكتشاف مفهوم الثقافة من طرف "تايلور" أكبر الأثر في تنظيم موضوعات هذا العلم في إطار واحد، فهو المركز الذي ينتظم حوله معظم الظواهر التي ترتبط عن قريب أو بعيد بالإنسان، وبالتالي فالأنثربولوجيا الثقافية ترمي إلى فهم طبيعة ظاهرة الثقافة وتحديد عناصرها سواء في المجتمعات الحالية أو المجتمعات القديمة، فهي تبحث في التغير الثقافي وعمليات الاقتراض والامتزاج والصراع بين الثقافات، وتحديد نتائج تلك الاتصالات الثقافية، كما تدرس خصائص الأشكال المتشابهة من الثقافات أي الأنماط الثقافية التي تحدث بصورة مستقلة في الأماكن والعصور المختلفة.

• Evolutionary Cultural Semiotics
• Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics
[13] Walter. Koch, A. Walter 1989. Bochum publications in evolutionary cultural semiotics: Editorial. In: Koch, Walter A. (ed.), Culture and Semiotics. Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer,p. V.
[14] Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. Op. Cit. p. 18.
[15] Ibid. p. 18/19.
[16] Ibid. p. 19.
[17] Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. Op. Cit. p. 18.

[18] Umberto Eco,1976. A Theory of Semiotics, Indiana University Press, p.22.
[19] Lotman 2000a, 387. Cité in ALEKSEI SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. PALGRAVE MACMILLAN New York. 2012. P. 23.
[20] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Ci;p.24.
[21] Juri Lotman, M.; Uspenskij, B. A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V. N.; Pjatigorskij, A. M. 1975. Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts).Op. cit, 57/58
[22] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Ci;p.24
[23] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Ci;p.24
[24] -Ibid.p.24.
[25] Ferdinand de Saussure, 1972. Cours de Linguistique générale, éd. Payot, p. 27/28.
[26] سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الطبعة الثالثة 2012 دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا. ص: 64.
[27] Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Op. Cit, p. 33
[28] سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 64.
[29] المرجع نفسه، ص: 65/64.
[30] المرجع نفسه، ص: 65/64.
[31] Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Op. Cit, p. 31
[32] سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 72.
[33] المرجع نفسه، ص: 73/72.
[34] Roman, Jakobson. 1963. Essais de linguistique générale (tome1), Paris, Editions de Minuit, p. 213/214
[35] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Cit. P.27.
[36] Yuri M. Lotman. "Primary and Secondary in Communication-Modeling Systems." In Soviet Semiotics: An Anthology, edited by Daniel Lucid, 95–98. Baltimore: Johns Hopkins University Press.1977a. p. 97/98.
[37] Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Translated by Ann Shukman, Introduction by Umberto Eco, I.B. TAURIS & CO. LTD Publishers London. New York.1990. P.13/14.
[38] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Cit. P.27
[39] Ibid. P.28.
[40] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Cit. P.29.
[41] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Cit. P.29.
[42] Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Op. Cit. P. 80
[43] Gadamer. Hans – George: L'Art de comprendre. Ecrits II Herméneutique et champ de l'expérience humaine; Textes réunis par Pierre Fruchon, Ed; Aubier, 1991; Page:31
[44] ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. Op. Cit. P.28
[45] Yuri M. Lotman. The Structure of the Artistic Text. Translated by Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan Press1977d. P.298.
[46] Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Op. Cit. P. 36.
[47] Clifford Geertz, 1973. The Interpretation of Cultures, New York: Basic Books. P. 5.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 98- 109



الخطاب المسرحي الموجه للطفل: دراسة سيميائية لمسرحية الشجرة لحنافي جواد

Theater speech addressed to the child: Semiotic study of tree play by Hanafi Jawad

د. جرموني رقية
rekia.djarmouni@univ-mascara.dz
جامعة ..مصطفي اسطمبولي- معسكر / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/03/28 تاريخ القبول: 2020/04/20 تاريخ النشر: 2020/12/10





إن الخصوصية التي يحملها المسرح الموجه للطفل تجعلنا نبحث في أغواره بتوظيف مختلف المناهج والأدوات النقدية، وتندرج هذه الدراسة ضمن أحد المحاولات التي تهدف إلى معرفة مكونات الخطاب المسرحي والذي تمثل في مسرحية الشجرة التي امتزجت فيها الشخصيات الإنسانية بعنصر من عناصر البيئة . وقد تم التوصل بعد الدراسة إلى أن مسرح الطفل يتشابه من حيث المكونات مع مسرح الكبار، وأنه يحمل نفس الخصوصيات والأبعاد الفنية والسيميائية، مع مراعاة إمكانات التلقي، وتزداد فيه جرعة الخيال، مع تجنب الألفاظ الكثيفة. نطقا أو معنى ودلالة.

كلمات مفتاحية: سيميولوجيا.. المسرح.. الطفل.. الخطاب.. مسرحية الشجرة.

ABSTRACT:

The specificity that the child-directed theater holds makes us search in depth by employing various curricula and critical tools, and this study falls within one of the attempts aimed at knowing the components of the theatrical discourse, which was represented in the tree play in which human figures mixed with an element of the environment. It was concluded at the end of the study that the child's theater is similar in terms of components with the adult theater, and that it carries the same peculiarities and technical and semiotic dimensions, taking into account the possibilities of receiving, and the dose of imagination increases, while avoiding the dense words, pronunciation, meaning and significance.
keywords; Semiotics, theater, child., Discourse, tree play.

1. أدب الأطفال هو صورة مصغرة من أدب الكبار، فله خصوصيته، وأهدافه، والقصص والمسرحيات الموجهة إلى الطفل عنصر شديد التأثير في تكوينه العقلي والنفسي والروحي، وفي تأسيس علاقة الطفل بالمجتمع أو بالحياة ذاتها. ومنذ القديم، وإلى اليوم، لم يتوقف سيل فنون التخييل التي توجه إلى الطفل، بصفة خاصة النصوص المسرحية التي هي عبارة عن قصّة مكتوبة تُقدم على خشبة المسرح، وتشمل الأحداث والشخصيّات والحوار بينها، ويوضّح طبيعة ارتباط الأشخاص بالمكان والزمان عبر سلسلة من المشاهد المترابطة والمتلاحقة، وقد برز العديد من الكتاب الذين اهتموا بمسرح الطفل لما له من أهمية وأثر بالغ في تكوين شخصية الطفل خاصة في بدايات مراحل حياته، من هذا المنطلق نحاول ان نعالج الاشكالية التالية : إلى أي مدى يمكن أن تبرز خصوصية الخطاب المسرحي الموجه للطفل في ظل القراءة السيميائية ؟

أما عن فرضيات الدراسة: فنفترض أن المسرح الموجه للطفل له نفس الخصوصيات والمقومات التي يحملها مسرح الكبار.

والفرضية الثانية: يمكن بواسطة التحليل السيميائي لمسرحية الشجرة أن نكشف عن كل الأبعاد التي يحملها المسرح الموجه للطفل.

2. لمحة عن المسرح الموجه للطفل:

2. 1 نشأة ومفهوم مسرح الطفل: ترجع نشأة مسرح الطفل إلى أصول فرعونية، وذلك من خلال ما يعرف "مسرح الدمى"، حيث عثر على بعض الدمى في المقابر وهي ملك لأطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للصغار"[1].

وقد عرفت أوربا مسرح الطفل منذ القرن الثامن عشر ويعد العرض المسرحي الذي قدمته "مدام (ستيفاني دي جبلينيس) عام 1784م في باريس أول عرض مسرحي قدم للأطفال"[2] حتى إن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل.

تعد الولايات المتحدة الأمريكية في طليعة الدول التي اهتمت بمسارح الأطفال، وقد ظهر "أول مسرح للأطفال في عام 1903م، ثم أنشأ مسرح الأطفال العالمي في أمريكا 1947م "[3].

أما في العالم العربي فيمكن القول بأن حكايات « خيال الظل» يمثل البدايات الأولى لتلك النشأة و"خيال الظل" "هو من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة وشهد ولادته الحقيقة على يد ابن دانيال الموصلي في القرن 7هـ" [4].

وقد أتاح الفن البدائي المجال لظهور فن القراقوز وكانت هذه الفنون الشعبية بمثابة الإرهاصات الأولى لمسرح الطفل العربي حيث كانت تجذب إليها الصغار والكبار على حد سواء فيجتمعون حولها وينبهرون بما تقدمه من حكايات تحقق لهم المتعة والتسلية وتمزج الواقع بالخيال.

يعتبر المسرح من الأشكال الفنية التي تساعد الطفل في التعبير عن عالمه الخاص، من خلال التقليد والمحاكاة والطابع الاندماجي، كما يمكن أن يتمثل الطفل المسرح بوجود الخيال، الدهشة، الحضور الجماعي"[5] وهذه العناصر وغيرها يجب أن يراعيها كتاب المسرحية الموجهة للطفل.

ويستطيع الكاتب المسرحي الذي يخاطب الطفل أن ينتفع بفكرة (الرفيق الخيال) عند الطفل حيث " ينحو الطفل في فترة سنية سابقة على المدرسة الأولية نحو البحث عن رفيق, يشاركه لعبه وسروره,يبثه ما يعتمد على نفسه أو هو يفرع بين يدي ذلك الرفيق الذي يذكره ذهن الطفل"[6].

لذا فالمسرح "عبارة عن تفاعل حي ومباشر بين جمهور الأطفال والممثلين (أو اللعب في مسرح العرائس) ولأنه لا يلقن الأخلاقيات والمثل العليا عن طريق الكتب. بل بالحركة التي تشاهد فتبعث بالحماس, وتصل إلى أفئدة الأطفال"[7] . فالبناء المسرحي لابد أن يبتعد عن الإطالة وتفادي حشد المسرحية بالشخصيات التمثيلية، وهذا لعدم تشتيت ذهن الطفل وأن يكون عنصر الحركة في مقدمة العناصر لجذب انتباه الطفل إلى الأحداث مع اعتماد عنصر التشويق والضحك,عن طريق اللغة، التي يجب تكون واضحة, بسيطة لتوصيل الفكرة للطفل.

يعتبر مسرح الأطفال أحد الوسائل الثقافية والأدبية التي تساعد في تنمية قدرات الأطفال عقليا، عاطفيا، فنيا، ثقافيا واجتماعيا، لذلك فإن أهداف مسرح الطفل تتمثل في الآتي:

-يساعد الطفل على التفكير والتخيل, وإدراك واقعهم بما فيه من ايجابيات وسلبيات فيعملون على تأكيد الايجابيات, ويتحمسون للتصدي للسلبيات بما يعود بالنفع على المجتمع الذي يعيشون فيه"[8].

يعتبر مسرح الأطفال" وسيلة صالحة في تدريب الطفل على النطق السليم،وتنمية ثروته اللغوية وكما أنه ينقل نماذج يقتدون بها في حياتهم وما يتلقونه من سير الأبطال والعظماء والمصلحين"[9]، وهذه النماذج الخيرة تمثل القدوة وتساعد الطفل في بناء شخصيته وتعزيز الثقة بالنفس، وهذا ما يعكس دور المسرح الوظيفي أو التعليمي من خلال تقديم المادة التاريخية أو العلمية بطريقة مشوقة بعيدا عن جهامة التلقين"[10].

أما في الجانب النفسي "فيقوم المسرح بوظيفة نفسية مهمة، حيث يجد الأطفال متنفسا عن رغباتهم المكبوتة، وتتحرر شخصياتهم من عقد الخوف والضغوط النفسية المختلفة، فمن خلال

دوره التنويري، وما ينقله من تجارب التخلف الفكري والجهل، يبصر الطفل بالحقائق التي تحصنه ضد التطرف والجمود"[11]، وتنمو أفكاره المعتدلة والتي تتناسق مع المجتمع الذي يعيش فيه.

"يقوم المسرح بمهمة الترويج والمتعة والتسلية، وهو ما يحتاجه الأطفال في مراحلهم العمرية المختلفة، فهم يميلون إلى المرح والفكاهة، ويتشوقون إلى ما يثير في نفوسهم هذه العادة السلوكية"[12].

تتنوع أشكال وأنماط مسرح الطفل بحيث يمكن تصنيفها فيما يلي:

1- **مسرح العرائس أو الدمى:** وهو عبارة عن مسرحيات تكتب للأطفال، "قد تتناول موضوعات خيالية تؤديها مجموعة من الدمى والعرائس الصناعية، ذات الألوان المبهرة، تتحرك بواسطة خيوط، على أصوات الممثلين الذين اختفوا خلف الستار، وهذا النوع من المسرحيات يجذب انتباه الأطفال الصغار، ويمكن استغلاله في موضوعات هادفة"[13].

2- **مسرح العروض البشرية** (مسرح العرائس والأطفال): وهو عبارة عن مجموعة النشاط المسرحي التي يقوم بها الأطفال أنفسهم، وبمشاركة العرائس، لجمهور من زملائهم، وأساتذتهم، وأحيانا أولياء الأمور.

3- **مسرح خيال الظل:** وهو نوع من العروض المسرحية، تعتمد على تسليط الظلال على الشاشة، فتظهر الأشكال أمام المشاهدين"[14].

غير أن هذه الأشكال تطورت في المسرح المعاصر وبرزت أشكال جديدة بتطور التكنولوجا وظهور وسائل الاتصال الجماهير التي وسعت من دائرة المتلقي، فاتسم المسرح بمجموعة من الخصائص نوضحها من خلال النموذج المسرحي الذي اخترناه للتحليل.

2.2 خصائص مسرحية الشجرة للكاتب حنافي جواد[15]

مسرحية الشجرة هي أحد الأعمال الأدبية للكاتب **حنافي جواد** تسّيرها شخصيات متنوعة بين انسانية وأخرى كائنات نباتية مستعملا في ذلك ظاهرة التشخيص وهي جعل الشجرة شخصية فاعلة في العمل المسرحي، وفي نفس الوقت يقابلها بشخصية إنسانية متمثلة في طفل وأبيه ويخوضون في نقاش حول موضوع الثقة والوعد، ثم أن الإنسان قد أهمل البيئة متمثلة في أحد عناصرها التي هي الشجرة.

كما أن معاني المسرحية تتلخص في تفريط الإنسان في البيئة التي عقدت الأمل على الأطفال والبراعم البريئة بدل تهرب الكبار من المسؤولية الملقاة على عاتقهم وكيفية اكتشاف الأطفال إهمال الكبار لواجبهم البيئي لتنتهي المسرحية بعلاقة البيئة بالإنسان وأن التخلي عن البيئة يعني الموت.

اتسمت مسرحية الشجرة لكاتبها حنافي جواد بمجوعة من الخصائص وهي كباقي المسرحيات تشتمل على خصائص عامة وأخرى تميزت بها لتنوع أسلوب الكاتب في نقل الخطاب المسرحي، ولخصوصية المسرح الموجه للطفل نجد :

1- سهولة الحبكة ومناسبتها لعمر الطفل إذ تعالج موضوع الحفاظ على البيئة والاهتمام بعناصرها متمثلة في" الشجرة".

2- توظيف شخصيات واضحة المعالم والصفات " الشجرة، الابن، الأب.

3- الأحداث جاءت متسلسلة بداية عن شكوى الشجرة ثم الحوار مع الطفل، وتحليل الأسباب ثم مجئ الأب واللقاء بين الشجرة والأب ثم الاحتكام الى الطفل وهي أحداث تسير على نحو طبيعي من دون أسراع أو تصنيع.

4- بداية المسرحية مشوقة حيث بدأها بتساؤلات وحسرة وألم أصاب الشجرة، وكانت النهاية مليئة بالتصالح والتفاؤل وعقد العزم على أن الطفل هو المستقبل" يظهر في قول الشجرة" أيها الأطفال: العمل العمل، والاهتمام الاهتمام، أنتم آمالنا.

5- يكمن عنصر التشويق في عبارة "اقرأ أيها الطفل، اقرأ بتمعُّنٍ ما كُتِبَ على أغصاني، اقرأ الحروف، ولا تحرّف، ثم رد الطفل ماذا أقرأ ؟ أين كتابُك الذي فيه تكتبين؟ وصحُفُك التي فيها تسطِّرين وتخطِّين؟، وهو ما يفتح الكثير من التساؤلات.

6- دار الحوار بالتناوب بين الشجرة وذاتها، ثم الشجرة والطفل، وحوار آخر بين الطفل والأب، ثم الشجرة والطفل، إلى أن تختتم الشجرة المسرحية بنصيحة ونداء .

7- اتسم الخطاب المسرحي بالجدية تتخلله بعض الفكاهة والعتاب واللوم ...الخ.

8- تتضمن المسرحية مجموعة من القيم الأخلاقية والتربوية إذ نجد إشارة إلى الحس الإنساني، من خلال الانصات إلى النبات بأنه يتألم، والعلاقة بين الانسان والبيئة كذلك يطرح مسألة الثقة والوعد، ومسألة فعل الخير أو الصمت، كما تظهر قيمة الكبار بأنهم قدوة للصغار.

9- توظيف شخصيات مثل "الأب والابن" لتقريب المعنى للطفل، وهي أسمى علاقة يدركها الأطفال في هذا العمر.

10- يحمل النص منظومة من المعارف العامة مثل الأوراق، الكتابة، تقديم معارف عن البيئة وجهود الانسان في الحفاظ عليها.

11- الابتعاد على الأسلوب الوعظي المباشر وذلك بتلميحات "أنتم البشر، أيها الإنسان، معشر الأشجار، أيها الأطفال...الخ.

كما تظهر سمات أخرى في مسرحيات متنوعة مثل:

- مراعاة الإبعاد الزمانية والمكانية وتبينها للأطفال
- مراعاة البيئة الاجتماعية
- ألا تكون اللغة عامية ولا فصيحة صعبة
- أن تراعى نفسية الأطفال في شكلها ومضمونها
- أن يكون بناء الأحداث بناء متصاعدا
- أن يتناسب مع عمر الطفل شكلا ومضمونا
- أن يكون طول المسرحية مناسبة لعمر الطفل بحيث أن لا تزيد المسرحية عن 30-40 دقيقة مقسمة على فصول ذات نهايات مشوقة.
- الاهتمام بقصص الحيوانات وتحويلها إلى مسرحية سيما للأعمار الباكرة.

3. المكونات الفنية والسيميائية لمسرحية الشجرة:

1.3.المكونات الفنية لمسرحية الشجرة: تعتبر المسرحية من الأعمال الحكائية، في نظر أغلب المناهج المعاصرة، فهي لا تختلف كثيرا عن القصة مثلا، لأنها تحتوي نفس العناصر الداخلية من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، غير أن المسرحية تعتمد على الحوار الذي يساعد في تصوير المشاهد وكذلك سهولة تمثيلها وعرضها على خشبة المسرح، وتنحصر مقومات المسرحية في العناصر التالية:

- **الموضوع**: ويتمثل في المشكلة الأساسية التي يقصد إثارتها فموضوع الوعد والحفاظ على البيئة هو أهم ما تعالجه مسرحية الشجرة.

- **القالب:** تختلط المأساة والملهاة في المسرحية " الشجرة" لأنها تمثل لحظة من لحظات الحياة بما فيها من حزن وفرح وبكاء وضحك وهو ما جعل المسرحية تلق اعجابا لما فيها من صدق التعبير عن واقع الحياة.

- **أجزاء المسرحية:** لمسرح الطفل ثلاثة أجزاء رئيسية هي التمهيد، العقدة، الحل.

أ. **التمهيد:** يمهد الكاتب للموضوع الأصلي بداية بحال الشجرة وهي تبكي وتشهق من جراء ما حدث لها من البشر.

ب. **العقدة:** هي العنصر الأساسي في بناء الحبكة الفنية وتتألف في أبسط صورها من وجود معوقات تمنع الشجرة " كشخصية" من الوصول الى غايتها فتشتكي الى الطفل همها بعدما فقدت الثقة في الكبار من البشر ، كما نجد الصراع بين قوتين متعارضتين بين العناصر البيئة والمتمثلة في

الشجر وبين بني البشر من حيث أنهم يعدون ولا يهتمون بالبيئة رغم وجود الاجراءات والمواثيق والعقود الخاصة التي تقيمها المنظمات الوطنية والدولية .

ج. **الحل**: وضع الكاتب للمسرحية حلا يتمثل في دعوة الى البحث عن التوازن في الطبيعة وان الصلاح يكمن في تكاتف البشر في الحفاظ على الطبيعة، وكذلك تقديم النصيحة للأطفال، بحثهم على العمل والاهتمام بالشجرة لأنهم جيل الغد وأمل المستقبل، وهو ما جعل الحل يتوافق مع المشكلة الأساسية من خلال التراضي بين الشجرة التي تعتبر من عناصر البيئة وبين الطفل الذي يمثل البشر .

1. **الزمان والمكان** : لم يحدد كاتب المسرحية زمانها ولا مكانها، وإنما قدمهما كفضاءين مفتوحين في النص المسرحي، غير أنه جعل المسرحية قصيرة تتناسب مع عمر الأطفال، وقصرها يمنح الطفل فرصة لفهم محتواها والتركيز على أبعادها التعليمية واللغوية ويفهم الحوار كما أن عدم الاكثار من الأحداث وتنوع الأزمنة والأمكنة يسهل له الوصول إلى مقاصدها والموعظة المتضمنة في ثناياها.

2. **الشخصيات:** تتمثل في شخصية الشجرة باعتبارها أحد عناصر البيئة، يوظفها الكاتب كشخصية فاعلة باستعمال التشخيص الذي هو ظاهرة في الأعمال الحكائية، وهو ما يسمح بجعل الأشياء المادية والجامدة شخصيات فاعلة في العمل المسرحي، وما أكثر هذا الاسلوب وأيضا الطفل أو الابن والأب يمثل كبار البشر ويكمن دورهم في الحركة المسرحية فيفصحون عن موضوعها بالكلام والحركة والتمثيل، وهم يختلفون باختلاف أعمالهم الرئيسية أو الثانوية وأهم ما يجب أن تتصف به الشخصية هو ثباتها وعدم تناقضها مع نفسها أو مع الواقع .

3. **اللغة:** وسائل التعبير المسرحي متعددة يشترك فيها الحوار والملابس والأضواء والأثاث والحركة، ولكل فرد من أفراد المسرحية لغته الخاصة به وهذا ما أطلق عليه النقاد الواقعية في المسرح، وليست الواقعية في اللغة أن الكاتب المسرحي ينطق بشخصية انجليزية تتحاور مع أخرى فرنسية وثالثة عربية بثلاث لغات في مسرحية واحدة، وانما يراعي منطق وتفكير كل شخصية وما ينبغي أن يصدر منها من كلمات وعبارات .

ونجد كاتب المسرحية يستخدم اللغة الفصحى في الحوار على غرار بعض الكتاب الذين يستخدمون العامية، وكتاب آخرون مزجوا بين الفصحى والعامية، وأطلقوا عليها اسم اللغة الثالثة، وهدفهم من ذلك توصيل فكرتهم إلى كل فرد من أفراد المجتمع مهما كانت ثقافته العلمية وقدراته اللغوية .

3. 2 المكونات السميائية "السردية والخطابية":

- إن المتتبع للحالات والتحولات التي تشهدها أحداث مسرحية الشجرة وكذا حالات الشخصيات نجدها تنبني على عدة حالات.

حالة الشجرة : قدم الكاتب شخصية الشجرة في حالة يرثى لها وهي تبكي جراء ما تعانيه من إهمال وتجاهل من البشر ثم حالة الافصاح عن مشاعرها تجاه البشر وعن واقع الاهمال الذي تعانيه البيئة، وبعدها حالة المواجهة مع الأب حول موضوع اخلاف الوعد بعد أن علا صوتها، لتنهي المواجهة بنصيحة والحديث عن المصير المشترك المحتوم.

أما حالة الطفل: فعلى طول المسرحية أخذ موقف المتفرج والمتعجب مما يحدث للشجرة فعبر الكاتب عنه بالاندهاش أو التعجب، أو التوتر، غير أننا يمكن أن نقسم المسرحية بالنظر الى حالته إلى مرحلتين: الأولى قبل معرفة حقيقة ما يحدث للبيئة، ومرحلة ما بعد معرفته بأن الكبار قد كذبوا واخلفوا الوعد .

أما حالة الأب فقدمه الكاتب على أنه الشخصية العارفة والمتمكنة من حل كل المشاكل إلا مشكلة البيئة التي بقيت حبرا على ورق، ورغم ذلك قدم الأب في حالة من التعجب والارتباك ومتلعثما في الكلام عندما تم اكتشافه من طرف الطفل.

إن ما يحدث من تحولات في المسرحية هو الذي يسمح بإنشاء الحبكة، ويزيد في حركية السرد إذ تنتقل الشجرة من الضعف والهوان إلى حالة المواجهة بالاحتكام إلى الطفل ضد الكبار بعدما أبرزت أهمية الشجرة في صناعة الأوراق والأقلام للكتابة.

كما أن انتقال حالة الطفل ومعرفة ما يجري للبيئة من اهمال وإخلاف وعد، جعله يغير مسار السرد بالانتصار للشجرة والاهتمام بها، وكذا معرفته أن الكبار الذين هم القدوة يخلفون الوعد، كل هذا منح الثقة للشجرة في الأطفال وهي رسالة تحمل عقد البيئة الامل على الأطفال والبراعم البريئة.

يبن الجدول التالي العبارات الدالة على حالات كل شخصية:

الشجرة	الطفل	الكبار
عنصر البيئة	الابن	الأب

في حال يرثى لها بصوت حاد بصوت ملؤه الهدوء مكفهرة متباكية	الاندهاش متعجبا متعجبا متوتر مندهشا	وهو يصيح فرحا متعجبا مرتبكا متلكئا عن الجواب

إن السارد في المسرحية هو الضمير" هو"، ويكمن دوره في إظهار الملامح والحالات التي تكون عليها الشخصيات ناهيك عن دوره في توزيع الأدوار بين شخصية الشجرة والطفل والأب.

وهذا النموذج الذي وضعه السيميائي **غريماس** يوضح أدوار الشخصيات المرسل المرسل اليه/ الذات الموضوع/ المساعد المعارض.

تمثل الشجرة دور المرسل الذي يهيئ للذات -التي هي الطفل- الظروف من أجل القيام بالموضوع إعادة الاعتبار والاهتمام بعناصر البيئة والمتمثلة في الشجرة . وقد ساعدها في ذلك حالة الاستعطاف التي كانت عليها وساعدها الطفل الذي أراد أن يبلغ الرسالة للأب رغم أنها رفضت ذلك .

إن الذي حال دون تحقيق الموضوع هو الاهمال والتجاهل الذي تشهده البيئة من طرف البشر وخاصة الكبار، فالأب في نظر الشجرة يمثل المعارض لأنه احد هؤلاء البشر الذين يخلفون الوعد وتختلف أقوالهم عن أفعالهم رغم التبريرات التي كان يقدمها الأب من إجراءات وقوانين لحماية البيئة .

إن الأدوار التي تؤديها الشخصيات "الشجرة والطفل والأب" تعقد الأمل في الأطفال للاهتمام بالبيئة وعناصرها . وهذا تظهره البرامج السردية لكل شخصية والتي تخدم البرنامج الأسمى للسارد " الضمير هو" .

تسعى كل شخصية في المسرحية إلى تحقيق برنامجها السردي، وهي برامج تندرج ضمن البرنامج الرئيسي الذي يضعه السارد " هو" من خلال مجموعة من الدوافع والأسباب تدفع الذات الطفل للاهتمام بالبيئة، وهي حالة الشجرة والإهمال الذي تعانيه كما تكمن الدوافع في الأهمية التي تحققها الأشجار في توفير وسائل العلم والمعرفة، ولن يتحقق الموضوع إلا بما تملكه الذات من مؤهلات وكفاءة برزت في حسن تصرف الطفل وقوة شخصيته وحسن استماعه للشخصيات الأخرى فظهر الطفل كشخصية القاضي الذي احتكم له الشجرة والأب وانتصر في الأخير للشجرة .

إن ما قام به الطفل من أفعال لتحقيق الموضوع ورد الاعتبار للشجرة والاهتمام بها هو الانصات والتحاور معها، وكذا استدعاء الأب الذي سمع منه وشرح له حقيقة الاهمال الذي تشهده البيئة وهو ما جعله ينجح في تحقق الموضوع .

إن البرنامج الذي وضعه السارد ناجح لأنه أعاد التوازن بين البشر وعناصر البيئة حيث جمع بين الطفل والأب والشجرة، وعبر عنها بعبارة "صلاحكم صلاحنا".

- يعتبر النص في نظر السيميائيين مجموعة من الثنائيات المتقابلة والمختلفة فتنظر إليه على أنه وحدات مسموعة تقابلها مدلولات في العالم الخارجي وما يحدث بينها ومن تشاكلات وتباينات يسمح بانتاج وحدات أخرى، وهكذا يصبح النص عالما غير منته من الدوال والمدلولات، لذا نحاول في مسرحية الشجرة أن ندرس المكونات الخطابية للكشف عن مختلف الصور والمسارات الصورية والتشكيلات الخطابية .

تعرف الصورة بأنها تشاكل مجموعة من الأدلة اللغوية " اللفظة" . نجد في المسرحية عدة صور منها صورة الاهمال، صورة الضعف، صورة اخلاف الوعد، صورة التجاهل، صورة التعجب والاندهاش، صورة التوتر والارتباك، صورة التصالح، صورة الأمل والتفاؤل ، صورة البيئة، صورة البشر...الخ

تتشاكل الصور في مسارات عدة إذ نجد مسار الاهمال والضعف، اخلاف الوعد، ومسار الاهتمام والتصالح ، مسار الكائنات الحية، مسار الامل ...الخ

ويمكن أن تتشاكل المسارات الصورية في عدة تشكيلات خطابية منها: الانفصال والتكامل أو الصراع بين التجاهل والاهتمام.

تحمل المسرحية أبعادا سيميائيا تتشاكل فيها الأدلة اللغوية لتحقق صورا وتتشاكل الصور لتحقق المسارات، وهذا ما تعبر عنه الثنائية المتضادة "التجاهل الذي تشهده الشجرة أو البيئة ككل وما تعانيه من تفريط الانسان"، والثنائية الأخرى "الاهتمام الذي ظهرت صوره في الألفاظ والصور التي تشاكلت واستعملها الطفل، فالتجاهل كان من طرف الكبار والاهتمام كان من طرف الطفل.

يظهر في المستوى السطحي للمسرحية أن ما تحمله من تحولات الشخصيات وأدوارها عبر برامج سردية يشبه أو يتطابق إلى حد كبير مع مسرحيات الكبار، لأنها تحمل نفس الأبعاد السيميائية، وكذلك المكونات الخطابية نجدها تجسد الصراع بين الثنائيات الموجودة في الواقع فتنقل المسرحية هذا الصراع أو التوازن في أدلة لغوية متقابلة أو متباينة.

4. خاتمة:

تكمن خصوصية الخطاب المسرحي الموجه للطفل في ما يحمله من قيم دينية وأخلاقية ومجموعة الحقائق العلمية والمعارف اللغوية التي تثري رصيده الفكري، إضافة إلى ما يحمله المسرح

من مكونات فنية تجعله يختلف عن الأعمال السردية الأخرى إلا أنه يتميز بالحوار الذي يمكن أن يساعد الطفل على إثراء موسوعته في التخيل في حال تلقي المسرحية مكتوبة وذا تجسدت من خلال شخصيات تمثيلية فالحوار له أثر بالغ في تعليم الطفل واكسابه مهارات التحدث والتصرف في مواقف مشابه وله أيضا وقعه النفسي بالاندماج في المجتمع والابتعاد عن السلوكات السلبية.

ان الحكم على الخطاب المسرحي الموجه للطفل بالاختلاف الشاسع لا تبرزه الدراسة السيميائية لما لمسناه من تشابه في المكونات السردية والخطابية، فالمسرح الموجه للطفل يكون أقل عمقا وكثافة دلالية من المسرح الموجه للكبار.

أما عن النتائج المتوصل إليها في الدراسة فقد كشفت لنا أن المسرح الموجه للطفل له خصوصياته وأهميته التي تميزانه عن مسرح الكبار

وكذلك مسرح الطفل يقوم على نفس المقومات الفنية للمسرح الموجه للكبار

ثم مسرح الطفل يحمل نفس الأبعاد السيميائية التي نجدها عند مسرح الكبار مع الاختلاف في بعض المكونات الخطابية.

ما يمكن اقتراحه من خلال هذه الدراسة أن الأبعاد السيميائية للمسرح الموجه للطفل تجعله نصا مشابها ومطابقا لحد كبير مسرح الكبار لذلك نقترح في حال البحث عن خصوصية الخطاب الموجه للطفل الاعتماد على أدوات منهجية مثل الأسلوبية التي تعنى بدراسة المستوى اللغوى أو مستوى التصوير والخيال وهو ما يسمح بالكشف عن مقومات أخرى لمسرح الأطفال.

الهوامش :

1 - فوزي عيسى أدب الاطفال منشاة المعارف بالاسكندرية.سنة 1998.د.ط.ص 91.

2 - المرجع نفسه ص91.

3 - المرجع نفسه ص92 .

4 - المرجع نفسه ص94.

5 - فوزي عيسى، أدب الأطفال "الشعر- مسرح الطفل - القصة"، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1998، دط.ص 101.

6 - المرجع نفسه، ص102.

7 - طلعت فهجي خفاجي أدب الأطفال" في مواجهة الغزو الثقافي"دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع.ط1.سنة2006، ص217.

8 - سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية. دارالمسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط2، 2009م، ص 260.

9 - فوزي عيسى، أدب الأطفال منشأة المعارف بالإسكندرية، 1998، دط.ص 106.

10 - المرجع نفسه،ص 108.

11 - المرجع نفسه،ص 107.

12 - المرجع نفسه،ص 108.

13 - سمير عبد الوهاب أحمد، أدب الأطفال قراءات نظرية ونماذج تطبيقية . دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة،ط 2، سنة 2009 م، ص 259.

14 - المرجع نفسه ص 259.

15- شبكة الألوكة موقع أ. حنافي جواد https://www.alukah.net/web/hanafijawad/11190/41576/



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 110- 119

سطوة اللغة على الخطاب السياسي

The power of language over political discourse

✍إبراهيم سواكر
brahim.souaker84@gmail.com
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية بالجزائر. وحدة ورقلة / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/27 تاريخ القبول: 2020/08/30 تاريخ النشر: 2020/12/10





تروم هذه الورقة البحثية الوصول إلى تبيان حجم الارتباط بين اللغة والسياسة، إضافة إلى أهمية اللغة في الخطاب السياسي، وإبراز الحاجة الملحة إلى وجوب تفكير الفرد في علاقة اللغة بالسياسة، اللغة التي تعدّت دور التعبير والاتصال إلى تشكيل الواقع، حتى يصل الإنسان درجة الوعي التي تمكنه من معرفة ما قد تفعله الأحاديث والنصوص السياسية الموجهة له، وإدراك ما يمكن أن يفعله السياسي فعلا حين يقوم باستعمال اللغة التي هي القاعدة الأساسية في السيطرة على أذهان وعواطف الجماهير، فهي سلاح السلطة الذي به تحكم قبضتها على العقل الجمعي للجماهير بواسطة التلاعب، التهديد، التخويف، المخادعة والتمويه.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الخطاب، السياسة، المتلقي، التأثير.

ABSTRACT:

This research paper aims to indicate to which extent language and politics are linked, and to highlight the urgent need for individual to think about the relationship of language to politics .As language has gone beyond the role of expression and communication to shape reality, individual will reach a degree of awareness that enables him to know what the addressed political texts can did, and to realize what politician can actually do when useslanguage. It is the primary rule in controlling minds and emotions of masses and the weapon used by authority to grip their collective mind by manipulation, threat, deceit and camouflage.

key words: Language, discourse, Politics, receiver, influence

1. مقدمة:

شهد مفهوم الخطاب تطورا عبر مراحل الزمن المختلفة متأثرا بالدراسات اللغوية واللسانية، وزادت أهميته بظهور النظريات والدراسات اللغوية الحديثة لتجعل منه محور اهتمامها، وخاصة تلك الدراسات التي تهتم بتأثير الخطاب في المجتمع كالخطاب الإعلامي والأدبي والسياسي، هذا الأخير الذي يعكس صور التفاعل بين أفراد المجتمع الذين يعبرون عن توجهاتهم وآرائهم من خلال اللغة التي تعتبر وسيلة الاتصال الأولى بينهم وبين السلطة الحاكمة لما تتوفر عليه من عوامل الإدراك المشترك وسرعة الفهم والتأثير والإقناع وما تتضمنه من دلالات وأفكار ، وهو ما جعلها الوسيلة المثلى للسياسيين يتوسلون بها في خطاباتهم أساليب إقناعية بهدف تطويع المتلقي نفسيا وفكريا والتأثير عليه من خلال ترسيخ قناعات وأخذ انطباعات إيجابية حيال أفكارهم وبرامجهم وتوجهاتهم. وتتجلى أساليب الإقناع في الخطاب عموما وفي الخطاب السياسي خصوصا في سياقين: سياق مقامي غير لساني يتمثل في لغة الجسد من خلال الحركات والإيماءات والإشارات وتقاسيم الوجه، وسياق مقالي يتمثل في التعبير اللساني أو الكلام من خلال ما ينطوي عليه من بلاغة وتكرار وسجع ومجاز واستعارات وكنايات وارتكاز عقلي كالاستدلال والبرهنة، وتأثير نفسي- لغوي من خلال البراعة في الاستعطاف والاستمالة. هذا السياق الأخير هو موضوع ورقتنا العلمية والذي يطرح فيه الإشكالية الآتية: ما مدى ارتباط اللغة بالخطاب السياسي؟ وكيف يظهر في استراتيجيات الكلام؟

وهدف هذه الورقة هو توظيف الدراسات اللغوية في حقل الدراسات السياسية من خلال إقحام الخطاب السياسي في مجال الدرس اللغوي وهو ما يرفع من المستوى اللغوي له، ويسهم في الكشف عن قوة التأثير في المتلقي من خلال لغة الخطاب وإبراز أثر الأساليب الخطابية في إقناعه.

2. ماهية الخطاب السياسي:

ينبثق الخطاب السياسي عن منظومة من الأفكار الناتجة عن تراكم معرفي، تمخض عن استقراء الواقع بمختلف مكوناته الثقافية والاجتماعية والسيكولوجية، تتمحور عبر أنساق إيديولوجية تتشكل من التصورات المستوحاة من التراث أو الحداثة، والتي تختلف في نظمها وآلياتها بحسب النضج الفكري والوعي بمتطلبات المجتمع[1]. فهو شكل خاص يميزه تواصل موجه يعمل على إقناع المتلقي من أجل ضبط وتوجيه سلوكياته تجاه توجهات الدولة الداخلية والخارجية، وتعتبر شخصية المرسِل هي صانعة التميز إضافة إلى المقام الذي يتم صياغته فيه، ناهيك عن البنية اللغوية وما تحتويه من دلالات وأفكار وأساليب بلاغية تعمل على إقناع المتلقي والتأثير فيه[2].

ويختلف الخطاب السياسي عن الخطاب الأدبي في تعبيره عن مقصدية موجهة ويكون غالبا" خطاب السلطة الحاكمة في شائع الاستخدام، وهو الخطاب الموجه عن قصد إلى متلق مقصود، بقصد

التأثير فيه وإقناعه بمضمون الخطاب، ويتضمن هذا المضمون أفكارا أساسية، أو يكون موضوع هذا الخطاب سياسيا"[3]، ويتسم الخطاب السياسي بسعة المعنى الدلالي للأفكار رغم قلة المادة اللفظية، ومرد ذلك لاعتناء المرسل بالفكرة أكثر من اللفظة، مما يجعل الفكرة هي الأساس في الخطاب السياسي[4]، كما أنه همزة الوصل بين الحاكم والمحكوم وهو وسيلة الإقناع الأساسية للجماهير والبوصلة الحقيقية لتوجيهها وفق ما تقتضيه حاجة ومصلحة السلطة.

بل يتعدى ذلك" ليشمل خطابات أولئك الذين نذروا على أنفسهم تشكيل الوعي السياسي لدى العامة من النّاس و بلورته، حيث أصبح الخطاب لديهم قوة سياسية يخشاها الساسة وجيوشهم على حدٍّ سواء"[5]. كما تتجسد" سلطة الخطاب السياسي في كيفية توظيفه للغة وطريقة استعمالها واستغلالها في الممارسة الخطابية التي تتضمن إيديولوجيا وتصوّر للعالم ومواقف اجتماعية تفرضها على باقي المؤسسات من خلال تأدية الكلام عبر لغة متفوقة وراقية تفرض تفوّقها وسلطتها، وتتأسّس هذه السلطة أيضا من خلال توظيف أساليب لغوية وبلاغية كالحجاج"[6]، فالخطاب السياسي يستمد قوته حسب هذا التوصيف من خلال الإجادة والبراعة في التوظيف اللغوي.

فاللغة والسياسة متكاملان حسب رأي عبد السلام المسدي في قوله: " إن السياسة واللغة قرينان متلازمان، وليس من قول في السياسة إلا خلفه فعل لغوي"[7]، والنصوص السياسية في آخرها هي عبارة عن بنى لغوية لا يمكن لها التخلص من النظام اللغوي العام للثقافة التي تنتمي إليها مع أنه لديها من الإبداع ما يجعلها تمتلك شفرتها الخاصة التي تعمل على إعادة بناء عناصر النظام الدلالي الأصلي من جديد وأصالة النصوص، وتقاس من خلال ما تحدثه من تطور في النظام اللغوي وما يحققه من تأثير في الثقافة والواقع معا، مما يجعلنا نقول بأن النصوص لها رابط بواقعها اللغوي الثقافي الذي يسهم في إبداع شفرتها الخاصة التي تعيد بها تشكيل اللغة والثقافة[8].

ويتميز الخطاب السياسي ببعض الصفات والمميزات التي يجب أن يتصف بها المتحدث أو الخطيب أو رجل السياسة ويتدرب عليها سلفا ويجب أن يكتسبها وهي كالتالي[9]:

-المستوى الصوتي للخطاب: حيث هناك صلة واضحة بين المستوى الصوتي وما يرمز إليه ، فهناك مستوى للتعبير عن حالة الغضب والفرح والانزعاج والقوة والضعف و كذلك مدود الكلمات وقصرها وارتفاع الصوت وخفضه وهكذا.

-المستوى الصرفي للخطاب: وهي تعني تناول أبنية الكلمات داخل الخطاب، كأن يطلق سياسي ما مصطلح ما قام بصياغته ونحته على حزب أو جماعة أو فرد، كأن تطلق كلمة الحمائم والصقور على بعض السياسيين، وقد يقوم البعض بتحويل المعنى الدلالي لبعض المصطلحات ويستخدمها لصالحه. ففي عقد الثمانينيات من القرن العشرين تمت الإشارة إلى السيدة- مارجريت تاتشر" في البداية باسم- المرأة الحديدية"، وكان هذا الوصف يعني عدم المرونة في تعاملها مع الآخرين، وتحولت دلالة المصطلح

بعد ذلك إلى معنى إيجابي عندما تم فهمه على أنها تجسد معنى الصلابة والتحمل كما ذكره جورج كلاوس.

-المستوى الدلالي للخطاب: وهو الاهتمام بالأفكار والموضوعات والمفردات والمضامين التي تحقق المعنى والتميز الخطابي للمتحدث، فقد يعتمد أحدهم على الاستعارات أو الألفاظ الفنية أو الحربية كمن يتحدث عن أحد السياسيين بأنه رأس الحربة، وآخر بأنه الدفاع الجوي وهكذا، وقد يتحدث آخر بأسلوب حسابي أو رياضي كالملاكمة أو ديني أو علمي. ومن المهم أن يكون للسياسي القائد أسلوب يميزه.

-الاهتمام باللغة: المستخدمة فقد يتحدث أحد السياسيين بلغة الحقوق، وآخر بالقوة ، وآخر بلغة الأمن، وآخر بلغة كبير العائلة أو الأخ الأكبر أو الأصغر، أو المظلوم ومن هنا فإن المتحدث يحدد الصيغة التي يخاطب بها الجماهير والشعوب و لا يترك نفسه للظروف تحركه كيفما تشاء.

-الكلمات المفاتيح: وهي الكلمات التي تتم صياغتها وانتقاؤها بدقة وتكرارها أثناء الخطاب السياسي، فهي تختمر في ذهن الجماهير وتأخذ بألبابهم وعقولهم وقد تصبح دليلا على صاحبها بعد ذلك، مثل كلمة مارتن لوثر كينج في إحدى خطبه الشهيرة في يوم 28 أغسطس عام 1963 في واشنطن عندما قال " أنا لدي حلم" "I have a dream " فقد ذاعت الكلمة وانتشرت حتى سميت الخطبة باسم هذه الجملة، وأصبح السود جميعا في الولايات المتحدة يرددون " أنا لدي حلم "، وكذلك قول الرئيس التونسي المخلوع زين العابدين بن علي أنا فهمتكم والتي أصبح ترديدها فيما بعد على سبيل التنكيت. و كلمات أخرى مثل الحرب على الإرهاب التي ظل يرددها بوش والغرب من ورائه.

3. علاقة الخطاب السياسي باللغة:

تلعب اللغة دورا رئيسيا في الوجود الإنساني وفي مختلف المجالات الحياتية، فهي الأداة التي تقوم بإخراج الأشياء من العدم إلى الوجود، فمن خلالها تتحدد إنسانية الإنسان وهويته، وهي أداة تفكيره وممارسة سلوكياته، ويحقق بها أهدافه ويرسم بها غاياته وطموحاته، فهي أداة التواصل الحياتي، وهي سلوك يقوم به الفرد استجابة لمثيرات معينة كونها ظاهرة اجتماعية تنبني على حوار بين شخصين أو أكثر مما يجعل منها سلوكا اجتماعيا[10]، والخطاب النصي يتشكَّل من أبنية لغوية مما يفرض على أي مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة كونها متغيرا مناسبا لطبيعته.

واكتسبت اللغة أهمية ودورا في الوجود مما جعل أغلب الفلاسفة والمفكرين والعلماء عبر التاريخ الفكريّ والعلميّ للبشر يولونها عناية واهتماما كبيرين حيث ألّفوا فيها الكتب والمقالات والأبحاث، بدءا بـ(أفلاطون) و (أرسطو) وانتهاء بـ(نعوم تشومسكي) و(جون سيرل)؛ إذ تعدّ اللغة من أعقد القضايا وأشدها عصيانا على الفهم والإدراك.

يميز دي سوسير بين اللغة بوصفها لسانا (langue) واللغة بوصفها كلمات (parole) وهو ما يعتبر منطلقا لبلاغة الخطاب الجديد حيث يرى سوسير أن اللغة إما أن تكون كلاما منطوقا شفهيا أو مكتوبا مقروءا أو إيماءات أو إيحاءات أو رموزا وشفرات وإشارات وكلها تعد من وسائل إنتاج قناة تواصل بين الأفراد أنفسهم ما يضمن انتقاله للمجتمعات والحضارات[11].

ولعل هذا ما يتفق مع ما ذهب إليه اللغوي الألماني (لوسبرج) (lausperg) " من أن البلاغة تشير إلى اللغة، وهي الوسيلة القارة التي يعبر عنها الكلام. فاللغة بدون كلام تصبح ميتة. والكلام بدون لغة لا إنساني؛ إذ أن اللغة والفن والحياة الفردية والاجتماعية تقدم نموذجا واضحا من التعالق الجدلي بين اللغة والكلام[12].

واللغة هي جدلية إرساء قواعد الخطاب الذي هو الصراع القائم على تحقيق السلطة والقوة، وهي قضية أزلية ليست وليدة هذا العصر، ومما لاشك فيه أننا لا نملك القدرة على الخوض في الحديث في كل المجالات وفي أي موضوع، فقد تحيل بيننا وبين ذلك خصوصيات تمنعنا من إصدار الخطاب في أي موضوع، والخطاب يرتبط اسمه بالسياسة ارتباطا وثيقا رغم شفافيته وحياديته، وهو في حد ذاته موضوع الرغبة وصراع، وهو سلطة يبتغى الاستيلاء عليها[13].

ويتراوح الخطاب بين المنطقة المفتوحة ويكون صريحا ومباشرا وبين المناطق التي تحتاج إلى تلميح كالرغبة والجنس والسلطة السياسية دون إهمال الخطاب الحقيقي الذي يتعلق بالرغبة والسلطة[14]، ويقسم شيلغر الخطاب إلى نوعين وهما[15]:

1- **خطاب الكلمات:** ويكمن في عملية التواصل اللساني الذي يتميز باستخدام اللغة المشتركة بين المرسل والمتلقي مع امتلاكهما نسقا واحدا، على أن تكون الرسالة واضحة كونها تؤدي وظيفة إبلاغية مع تناسب الموضوع مع قدرات المتلقي لتحقيق وظيفة التواصل حتى يتم بلوغ درجة الإقناع بالمضمون المراد توصيله.

2- **خطاب البنية:** ويتمثل في الصيغ اللغوية التي يستخدمها المرسل ويطبعه التعتيم والضبابية في الرسالة والذي يغلب عليه التضاد والالتباس، ويحاول فرض صيغ خاصة على المتلقي بمضامين خاصة يراها صوابا، وهدفه الانصياع والخضوع كون خطاب السلطة خطابا شاملا ونهائيا، ولا يحتاج إلى تأويل ويعتمد على تجميع الكلمات والأفكار والتوجيه.

والخطاب السياسي بصفة عامة هو كل ما يعبر عن الفكر السياسي لدى أمة من الأمم ويندرج في ذلك أي نص مسموع أو مكتوب إضافة إلى لغة الإشارة التي يستخدمها الصم البكم، والصور المستخدمة في الحملات الانتخابية، ملابس السياسيين وشعارات الحملات الانتخابية واللافتات وأناشيد وأهازيج وموسيقى الحملات الانتخابية كلها تندرج تحت لواء الخطاب السياسي طالما أنها تحمل دلالة.

4. سلطة اللغة في الخطاب السياسي:

يرى ألتوسير أن الكلمة في الصراع السياسي والإيديولوجي هي بمثابة الأسلحة أو المتفجرات يتم طرحها من خلال الألفاظ والكلمات المستخدمة، فالخطاب هو شكل من أشكال الايديولوجيا[16] ، وهذه اللغة التي يتم تشكيلها ووضعها في القالب الذي يقتضيه الموقف الذي تعبر عنه، فمن خلال التلاعب بالألفاظ والعبارات يجعل منها متحركة كأي مادة فيزيائية أو كيميائية، لتخرجها من ضيق النطاق إلى فسيحه ليصبح لها عالم خاص بها ونظام متكامل .

واللغة حسب رؤية لودفيج فتجنشتين هي شفرة إنتاج الخطاب ويتم ذلك من خلال إخراجها من الصورة النمطية واندماجها في نظام عالي التكثيف متعدد العلاقات الداخلية، مما يجعل وظيفة اللغة تتوارى بوصفها خطابا[17]، ويتم تحديد اللغة من خلال بلاغة الخطاب ففي حال التكلم يجب مراعاة فن القول حتى يتمكن المرسِل أو الخطيب أو السياسي من الوصول إلى قلب وعقل المتلقي مما يجعل التأثير فيه سهلا ، هذه البلاغة التي هي حسب "لوسبرغ" نظام له بنية من الأشكال التصورية واللغوية صالح لتحقيق التأثير المنشود من طرف المتكلم في موقف محدد[18]، وهذا ما يؤيده "ليتش" كون البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ أنها ممارسة اتصالية بين المرسِل والمرسَل إليه باستخدام وسائل محددة للتأثير في بعضهما، مما يجعل البلاغة والتداولية تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المرسَل إليه؛ باعتبار النص اللغوي في جملته إنما هو "نص في موقف" مما يجعله لا يرتبط بالتعديلات المفروضة من المتكلم والمتلقي من خلال علاقتهما فحسب، وإنما بالنظر إلى التعديلات التي تطرأ على سلوكهما أيضا[19].

وتفرض نوعية الخطاب معاني الكلمات بحيث تختلف دلالات الكلمات من خطاب لآخر فالكلمات تغير معناها وفقا للمواقف التي استخدمت فيها[20]، لتظهر لعبة الكلمات والدلالة وسيميولوجيا الألفاظ .

ويطلق "بيشو " على العملية التي تحصل بها الألفاظ على المعاني بـ(العلاقة الخطابية) مؤكدا على أن الألفاظ يمكنها تغيير معناها من خطاب لآخر كذلك بإمكان الكلمات المختلفة في نطاق الخطاب الواحد أن تحمل نفس المعنى وهو الشرط اللازم لكل عنصر (الكلمة، التعبير، الجملة) يحمل معنى على الإطلاق[21].

ويرى هابرماس أن أي سلطة سياسية تعمل عبر محورين (محور القول) وذلك عبر قناة اللغة فهي التي تهيمن من خلال النضال الخطابي سواء من خلال(التلاعب، التهديد، التبشير، التخويف، الوعود . . .) والغاية منه فرض الرأي، أما المحور الثاني (محور الفعل) والغاية منه السيطرة والهيمنة، وذلك من خلال العلاقة بينهما. فالأول يتجه نحو الأفكار وقوة حقيقتها (صنع الإيديولوجيات) وهذا هو المحور السياسي، والثاني يتجه نحو الفعل وقوة تنفيذه(صنع علاقات القوة) وهو محور السياسة[22] .

فاللغة حسب مفهوم هابرماس لم تعد وسيلة للاتصال والتعبير فحسب بل أضحت وسيلة لتشكيل الواقع وتقديمه بشكل مغاير حتى ولو كان بواسطة المخادعة والتمويه[23].

واللغة يمكن استغلالها من طرف السياسة وذلك كونها " لسان السياسة والقناة التي تحمل أفكارها وتحقّق مقاصدها في الشعب، وهي من أهم وسائل التأثير الجماهيري، فاللغة بمنزلة سلطة أخرى يستخدمها أصحاب القرار في قمع الوجدان الجماهيري والهيمنة عليه"[24].

يرى جورج لاكوف **George Lakoff** أن العلاقة بين اللغة والسياسة ، هي علاقة مركبة وعلى قدر عال من التعقيد، فالكلمات التي ننطقها في الاستعمال اليومي تعمل على إثارة صور في الذهن و أطر ذهنية، وهذه الأطر الذهنية التي هي في الأساس عبارة عن أفكار مغروسة في أذهان أفراد الأمة منذ زمن بعيد وقد استغرق غرس هذه الأفكار وترسيخها سنوات طوالا، وهي عبارة عن نظرة معينة وخاصة تجاه العالم ترتبط ارتباطا وثيقا بمنظومة من القيم والمعتقدات التي يؤمن بها أي فرد من أفراد الأمة[25].

يمكن القول إن اللغة هي أداة السياسة المثلى التي تسهم في تحقيق التواصل بين المتكلم والمتلقي والتأثير فيه والهيمنة على تفكيره، فالممارسة السياسية تتم بواسطة اللغة, سواء بالتصريح أو بالتلميح من خلال التلاعب بالألفاظ والتراكيب إضافة إلى البراعة في استمالة المخاطب فكلما سيطر السياسي على خطابه استطاع التحكم في الأفراد دون اللجوء إلى استعمال أدوات أخرى وذلك كله يتم بإجادة التحكم في اللغة.

4. اللغة سلاح السياسة:

حاولت السلطة عبر الزمن الاستثمار في اللغة بطريقة تحقق لها كيانها واستمراريتها وسط هيمنتها على وسائل إنتاج اللغة كونها المتحكم الوحيد في وسائل الإعلام والصحافة وغيرها، فهي تستعمل اللغة أداة فعالة للمساهمة في إضفاء الشرعية على النظام السياسي من خلال تشريع الدساتير وتسطير القوانين، وصياغة البنود والاتفاقيات، فهي أداة لإثارة الحرب أو السلم.

واللغة السياسية تتجاوز مراحل التخاطب العادي والتعبير الرمزي والانزياح عن الإطار الثقافي من أجل التعزيز والتغيير والتطوير، فهي تعمل على استمرارية الوضع الراهن فهي تعد سلاحا من أخطر أنواع الأسلحة النفسية للسيطرة على العقول والأفكار ويتم ذلك بواسطة أنواع الدعاية المختلفة والإعلانات ووسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي، هذه الوسائل يتم توظيفها في الحملات الانتخابية كمثال على ذلك والتي يتم فيها استخدام اللغة كسلاح لترجيح كفة الظفر بمنصب سياسي[26].

والاهتمام باستخدام اللغة في السياسة مؤشر على التطور المجتمعي من خلال الإرشاد على الأنماط والسلوكيات المتبعة، فتفاعل اللغة مع السياسة باعث للثقافات التي تسهم في تكوين مناطق نفوذ ثقافية تتجاوز الحدود الجغرافية والسياسية للأمة القومية[27]، فاللغة مقياس لثقافة المجتمعات ومدى تطورها، إذ هي منبع للحرية الفكرية والتعبير عن الذات فمن العادة ضعف اللغة السياسية في الدول النامية على خلاف الدول المتقدمة وتبرير ذلك لارتباط الخطاب بالرغبة والسياسة، إضافة إلى الارتباط العميق للثقافة باللغة.

وتحكُّم رجل السياسة في اللغة يعد اللبنة الأولى في السيطرة على أذهان وعقول الأفراد وعواطفهم، فاللغة هي سلاح السلطة الذي تستطيع من خلاله إحكام قبضتها على العقل الجمعي للجماهير من خلال اللعب على الدوال ومدلولاتها، ومن خلال توليد خطاب قديم- جديد فيما يتعلق بالمصطلحات ومفاهيمها، فتوظيف اللغة في السياسة أحدث تغييرا في عدد من المفاهيم والأفكار حول عديد القضايا المتعلقة بسياسات الدول وتوجهاتها، فظهرت العديد من المصطلحات الحديثة ك (الديمقراطية) ، (دول محور الشر)، (الإرهاب)، (مشروع الشرق الأوسط الكبير)، (الربيع العربي)، فكلها مصطلحات تدل -بشكل واضح على ́كيفية توظيف السياسةُ للغة لأجل الوصول إلى مآربها، وتكون مفاتيح للعبة لغوية تتحكم فيها السلطة من خلال الاستعانة بالإعلام والصحافة والكتّاب والمبدعين وغيرهم من الذين يمتلكون القدرة على صناعة المفاهيم والتلاعب بها حتى تصل إلى أذهان الجماهير بالطريقة التي تحبذها السلطة وأصحاب القرار ، وهذا ما يمكن أن يطلق عليه تزييف الواقع وتحريفه من خلال الاعتماد على اللغة، وهي ظاهرة انتشرت انتشارا واسعا في ميدان السياسة ، وضحية هذه اللعبة السياسية هم الجماهير لانسياقهم من دون وعي، من خلال تغيير المعاني والدلالات.

ومن أمثلة ذلك مصطلح " الإرهاب" والذي يعد من أكثر المصطلحات استخداما وتداولا في وقتنا الراهن على المستوى العربي والغربي، رغم افتقاره لمرجع ثابت يتعلق بدالّه وذلك في " سياق ومقامِ تداوله الرَّاهن، فَهو دالٌّ يشير إلى عددٍ من المراجع "المفاهيم"، وهذا التَّعدد المفاهيميّ مقصود من السلطة، وهي من أوجدته من أجل استثماره لخدمة مصالحها، وذلك بإسقاطه كدالّ ذي مفهوم محدد على من شاءت ومتى شاءت وكيفما شاءت!"[28]، وبرز هذا المصطلح بعد أحداث 11 سبتمبر 2001م ورفع الولايات المتحدة الأمريكية لشعار (الحرب على الإرهاب) ما مكّنها من شنّ عديد الحروب بدعوى الحرب على الإرهاب، كما خُيّل للعالم أن الحرب على العراق هي جزء من الحرب على الإرهاب، ومازال المضي في رفع الشعار لمدة من الزمن مادامت الدول الكبرى تطمح لبسط نفوذها وتمكين مصالحها السياسية في الدول العربية، فمصطلح الإرهاب أستعمِل كسلاح سياسي في وجه كل من يعارض السياسة الأمريكية والدول الكبرى وتوجهاتها وبسط نفوذها على العالم.

وحتى تكون السياسة محققة لأهداف السلطة يتم في الولايات المتحد الأمريكية مثلا تخصيص مراكز للفكر السياسي تتعدى مرحلة الاهتمام بصياغة الأفكار السياسية في أطر ذهنية معينة، وإنما أصبح الاهتمام بطريقة التحدث والتواصل السياسي مع الجماهير فعند مخاطبة السياسي للجماهير في حضور النساء يتم التركيز على بعض الألفاظ مثل : الحب، الأطفال، من القلب . . .، وهذا ما قام باستعماله بوش الابن في الكثير من خطاباته حيث تكررت كلمات من قبيل: نبض، love، from my heart، our children، طبعا هذا عملا بنصائح وتوجيهات اللغويين وعلى رأسهم اللغوي فرانك لونتز الذي يقوم بصياغة خطابات بوش[29].

5. خاتمة:

أهم ما نخلص إليه في نهاية هذه الورقة هو أن صناعة الخطاب السياسي لا يمكن أن يتم من خلال المواقف والاستراتيجيات والتهديدات ، وإنما يتمّ من خلال التحكم في طرق هيكلة الأنسجة النصية لغويا، إضافة إلى القدرة على إعادة صياغة السياق قصد التمكن من التوغل في إدراك المتلقي المقصود استهدافه، ما يجعل اللغة وسيلة أساسية في تحقيق الهيمنة السياسية من قبل السياسي على الجماهير، وهو ما يحفز المتلقي على التسلح بآيات وأدوات تساعده على فك شفرات الخطاب وفهمه ومعرفة الكيفيات المساهمة في التعامل معه حتى لا يسقط ضحية سحر اللغة ولا يبقى أسير تلقي الخطابات.

الهوامش:

[1] الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب عند ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، القاهرة، ص 248.

[2] ينظر محمد الولي، الموضوعات الحجاجية الكبرى في المغرب، مجلة علامات،ع 19، 2004، المغرب، ص 124.

[3] محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي – دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال-، دار النشر للجامعات، 2005، القاهرة، ص 45.

[4] الجطلاوي الهادي، مدخل إلى الأسلوبية- تنظيرا وتطبيقا-، منشورات عيون، 1992،الدار البيضاء، ص 127.

[5] عماد بوخاري، تداولية الخطاب السياسي عند محمد البشير الإبراهيمي، مقالات فصل الدين عن الحكومة وسجع الكهّان- أنموذجا- 2018، قسم: اللغة و الأدب العربي، كلية: اللغة و الأدب العربي و الفنون، جامعة الحاج لخضر –باتنة، ص 21.

[6] وفاء سلاوي، الخطاب والتأويل في المحاكمات الأدبية والفكرية ،أطروحة دكتوراه 2003، ،جامعة محمد الخامس ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص 127.

[7] عبد السلام المسدي ،السياسة وسلطة اللغة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ،2007ص 369.

[8] عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر، عدد1، مجلد 36، سبتمبر 2007، الكويت، ص 124.

[9] أمجد أبو العلا، الخطاب السياسي وأثره في تحريك الشعوب، 2014، مركز الوفاق الإنمائي للدراسات والبحوث والتدريب، http://wefaqdev.net/art3730.html تمت زيارته يوم 21جوان 2020 على الساعة22:30 .بتوقيت الجزائر.

[10] تمثلات اللغة في الخطاب السياسي ، ص 126.

[11] المرجع نفسه، ص 126.

[12] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مؤسسة مختار للنشر وتوزيع الكتاب، 1996، مصر.ج، ص 21.

[13] ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، لبنان، 1984، ص 10.

[14] تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، ص 127.

[15] عكاشة، لغة الخطاب السياسي – دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، ص 46-47.

[16] ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية المصرية،القاهرة، ط1، 2001، ص 133.

[17] بول ريكور، نظرية التاويل- الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 30.

[18] بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 97.

[19] نفسه، ص 97-98.

[20] مقدمة في نظريات الخطاب، ص 113.

[21] نفسه، ص 114.

[22] باتريك شارودو، الخطاب السياسي أو سلطة اللغة، ترجمة: مصطفى القلعي، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط /أكدال، 2019، ص 07.

[23] فوداك روث وميشيل ماير، التحليل النقدي للخطاب (التاريخ والبرنامج والنظرية والمنهجية)، ترجمة: حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص 17.

[24] عبد القادر بن سليمان، نهاد الموسى، الحجاج العاطفي في خطب الرؤساء العرب في مواجهة مظاهرات الربيع العربي في ضوء التحليل النقدي للخطاب، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 45، العدد 2018، الأردن، ص 156.

[25] نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي)، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009،

[26] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص 21.

[27] تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، ص 132.

[28] يوسف محمد الكوفحي، اللغة: أخطر أدوات السياسة!!، الجزيرة نت ، 2016/11/15، تمت زيارته يوم: 2020/06-26 https://www.aljazeera.net/blogs/2016/11/15/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A3%D8%AE%D8%B7%D8%B1-%D8%A3%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D8%A9

[29] العشيري محمد، اللغة كسلاح في الخطاب السياسي، نادي حديث الأمة، 19 (من نوفمبر 2014) تمت زيارته يوم: 2020/06/20 https://www.youtube.com/watch?v=NdDOfnwU6Fc



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 120- 130

شعرية الإهداء في السرد النسوي الجزائري روايات "عائشة بنور" أنموذجا

The poetice of dedication in the novels of"Aisha Bennour".

حليتيم ربيعة
rabiaa.halitim@univ-biskra.dz
جامعة محمد خيضر بسكرة/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/08 تاريخ القبول: 2020/10/23 تاريخ النشر: 2020/12/10





من بين العتبات النصية التي اهتمت الشعرية بدراستها (الإهداء) الذي لم يعد نصا هامشيا يمكن تجاوزه، بل أصبح عتبة مهمة تشارك باقي العتبات النصية في استكناه دلالات النص ومساعدة الكاتب على تبليغ مقاصده لجمهوره، وهذا ما جعل الكاتبة الجزائرية تتفطن إلى أهميته وتدرك دوره في جذب المتلقي. لذلك أولته أهمية مثله مثل باقي عناصر النص الموازي باعتباره عتبة تمهد الطريق أمام المتلقي وتمنحه استعدادا للولوج إلى النص، ونظرا لأهمية الإهداء بالنسبة للمؤلف والقارئ أردنا تسليط الضوء على هذه العتبة التي من المستحيل إغفالها،بل أصبحت عنصرا مهما في إضاءة النص ومدّ يد العون للمتلقي لفهم دلالات النص الرئيس.

الكلمات المفتاحية:الشعرية ،الإهداء ،السرد النسوي الجزائري

ABSTRACT:

Among the textual thresholds that modern poetry was concerned with is studying "dedication", which is no longer a marginal text, but rather an important threshold that the rest of the textual thresholds share as an understanding of the semantics of the main text, and this is why the Algerian writer places importance to it just like the rest of the parallel elements. Given the importance of gifting to the writer and reader, we wanted to highlight this threshold, which has become an important element in illuminating the text and helping the recipient understand it.

Keywords: Poetry; Dedication; Algerian feminist Narrative

1.مقدمة:

مجلة لغة – كلام/ مخبر اللغة والتواصل/ المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

لقد انصب اهتمام النقاد والأدباء في الدراسات القديمة على دراسة النص الأدبي، دراسة داخلية متجاهلين بذلك المؤثرات النصية المحيطة به، ولكن مع مرور الوقت والتطور الحاصل في الساحة النقدية، تفطنت الدراسات الحديثة والمعاصرة إلى أهمية العتبات النصية المحيطة بالنص من:(عنوان، غلاف، مؤلف، إهداء...) هذا الأخير الذي لم يعد علامة لغوية هامشية، بل أصبح علامة لغوية ونصا موازيا أُعيد له الاعتبار في الشعرية الحديثة رفقة المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة بالنص، وأصبح من الضروري قبل الدخول إلى عالم النص أن نقف عند عتبة الإهداء، نسائلها قصد استقراء دلالاتها وأبعادها الوظيفية، كما أنه من العتبات التي تساهم في تحقيق شاعرية النص وجمالياته .

لقد تفطنت الكاتبة الجزائرية إلى أهمية الإهداء وأدركت دوره في أسر المتلقي وشده للعمل المعروض، لذلك أولته أهمية مثله مثل باقي عناصر النص الموازي، و نظرا لأهمية الإهداء بالنسبة للمؤلف والقارئ أردنا تسليط الضوء على هذه العتبة التي لم تعد نصا هامشيا فارغا يمكن تجاوزه بل أصبحت عنصرا مهما في إضاءة النص، ومدّ يد العون للمتلقي للولوج إلى غياهبه . فما أهمية الإهداء؟ وما هي الوظائف التي يؤديها في العمل الأدبي؟كيف تعاملت الكاتبة الجزائرية مع عتبة الإهداء؟

2.مفهوم الشعرية:

تشمل الشعرية عند "تودوروف *t. todorov*" كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط **الأدبية**، يقول تودوروف:« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي (...) فإن هذا العلم (الشعرية) لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن (...) وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي،أي الأدبية»[i].

الشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى لأن هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي ومن ثم تكسبه صفة الأدبية.

يرى"حسن ناظم"أن الشعرية هي: «علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر بوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء (...) ولكي تبلغ الشعرية تكاملا، لابد لها من أن تكون شاملة للأدب »[ii].

3.الشعرية والإهداء:

اهتمت الشعرية الحديثة بدراسة العتبات النصية بوصفها مصاحبات نصية من شأنها أن تنتج خطابا موازيا للخطاب الأصلي للنص الرئيس، وتساعد على فك شفراته، ومن بين العتبات النصية التي اهتمت الشعرية بدراستها (الإهداء) الذي لم يعد نصا هامشيا فارغا يمكن تجاوزه،بل أصبح عتبة

مهمة تشارك باقي العتبات النصية في استكناه دلالات النص الرئيس، وتحقيق شاعريته خاصة إذا كان الإهداء يثير شغف المتلقي ويزيد من فضوله .

ثمة مجموعة من الدراسات الشعرية الغربية التي اهتمت بالإهداء بشكل من الأشكال، وتبقى دراسة "جيرار جنيت" " Gérard Genette "هي الرائدة في هذا المجال إلى يومنا هذا وهي بعنوان العتبات "Seuils " 1987. أما عن أهم الدراسات العربية التي اهتمت بشعرية الإهداء بطريقة من الطرائق ، فهناك دراسة عبد الفتاح الحجمري (عتبات النص: البنية والدلالة 1996،حيث خصص الكاتب للإهداء خمس صفحات وهناك أيضا مقالة "جميل حمداوي" بعنوان (مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمان بوعلي)2007م، ودراسة"نبيل منصر" (الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة) 2007م وغيرها من الدراسات التي تناولت الإهداء"[iii].

وممّا سبق تتضح أهمية الإهداء ودوره في إضاءة بعض النقاط المظلمة في النص، وقبل التطرق إلى شعرية الإهداء وجمالياته في أعمال عائشة بنور نشير إلى مفهوم الإهداء ووظائفه وأنواعه.

4. مفهوم الإهداء:

الإهداء مجموعة من الكلمات والعبارات التي ينسجها المؤلف بجملة من المشاعر والأحاسيس بغية تقديمها إلى شخص أو جماعة أو مؤسسة تربطه بهم علاقة حقيقية أو معنوية، «فالإهداء هو تقدير الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات(واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع(موجود أصلا في العمل/الكتاب)،وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة »[iv]. والهدف من الإهداء يكمن في نشر المحبة بين المتهادين وتوطيد العلاقات بينهم .

1.4وظائف الإهداء: يجعل جيرار جنيت Gérard Genette للإهداء عامة وظيفتين أساسيتين هما:

<u>الوظيفة الدلالية</u>: هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

<u>الوظيفة التداولية</u>: وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام ، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدي إليه [v].

2.4 أنواع الإهداء:يقسم "جميل حمداوي" الإهداء إلى قسمين[vi] :

. الإهداء الذاتي: *auto dédicace* حينما يوجه الشاعر (الكاتب) الإهداء إلى نفسه،كما هو الأمر عند "جيمس جويس "J.Joyce الذي استهل بعض نصوصه السردية بالعبارة الإهدائية التالية :

« أهدي العمل الأول في حياتي إلى روحي الخالصة ».

. **الإهداء الغيري**: حينما يوجه المؤلف العمل إلى غيره ويكون بدوره خاصا أو عاما وعليه يمكن تمييز نوعين من المهدى إليه /إليهم (الخاصون و العامون)، ويقصد بالمهدى إليه الخاص *ledédicataire privé* شخصية إما معروفة أو غير معروفة لدى العموم والتي يُهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية:ودية، قرابة أو غيرها ....أما المهدى إليه العام أو العمومي *le dédicataire public* فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والتي يبدي المؤلف نحوها، وبواسطة إهدائه، علاقة ذات رابط عمومي: ثقافي، فني، سياسي"[vii]. كأن يهدي عمله إلى منظمات إنسانية، أو مؤسسات ثقافية و غير ذلك .

أشار "جيرار جنيت" Gérard Genetteإلى الفرق بين **إهداء الكتاب** و**إهداء النسخة**، فهو يرى أن أهم ميزة لإهداء الكتاب أن يكون مطبوعا في الكتاب ومندرجا فيه بعد صفحة العنوان وقبل الاستهلال.أما إهداء النسخة فيكون بخط يد المؤلف للقارئ أو من يشتري نسخة من الكتاب وعليه فهو يتغير بتغير المهدى إليه عكس إهداء الكتاب الذي يكون ثابتا حتى وإن سحبت عدة نسخ منه"[viii].

لقد غدا الإهداء عنصرا من عناصر النص الموازي المحيطة بالنص، والتي تساعد على فك الشفرات المبثوثة فيه، وعليه لا يمكن للقارئ تجاوز تلك النصوص والمرور عليها مرور الكرام، بل عليه أن يتوقف عندها ومحاورتها وفك طلاسمها لأنها تساعده في فهم مقاصد المؤلف وتساعده على الإبحار في دلالات النص الرئيس.

5. شعرية الإهداء في السرد النسوي الجزائري:

1.5. السرد النسوي الجزائري:

لقد تأخر ظهور المرأة الكاتبة في الجزائر كما لدى النساء في مختلف البلدان العربية وظلت بمنأى عن ساحة الإبداع لفترة طويلة. فلا أثر لحضورها سواء في الحركة الثقافية أو في أي نشاط ذي طابع سياسي أو نقابي، حتى وضعها الاجتماعي حاصرته التقاليد والأعراف والجهل، وخاصة الاستعمار"[ix]، الذي لم يستثن بتعذيبه المرأة، فكان لها حظها من بطشه وظلمه، كما كان سببا في فقرها وترملها وتشردها، ولعل هذا ما دفعها إلى تجنيد نفسها والوقوف بكل شجاعة وقوة إلى جانب الرجل ضد هذا الاستعمار الذي حاول القضاء على العباد والبلاد.

«وبهذا كانت الحرب بالنسبة للمرأة الجزائرية فرصة للتعبير عن الذات واثبات قوتها للمستعمر وحتى للرجل، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة وحيكت حول بطولاتها الحكايات والقصص وحتى الروايات»[x].

اتخذت المرأة الجزائرية الكتابة سلاحا لمواجهة بطش الاستعمار والتعبير عن معاناة شعب عانى ويلات الحرب، كما أنها اتخذتها سلاحا ضد العادات والتقاليد التي كبلتها، وقيدتها وحرمتها من أبسط حقوقها، فجاءت متون كتاباتها معبرة عن الهواجس التي كانت تؤرقها و الظروف التي عاشتها.

2.5. شعرية الإهداء عند"عائشة بنور":

جنح السرد الجزائري المعاصر إلى استحداث أشكال فنية تستحق الدراسة نظرا لارتباطها بالواقع الجديد للإنسان ومختلف التغيرات الحاصلة في هذا العصر وقد ارتبط بالحداثة وما بعدها، مما جعله في حركة تجديدية دائمة.

فالكاتبة الجزائرية لم تغفل عن تطور الأدب حيث واكبته بكل حيثياته، هذا ما جعلها تتفطن إلى أهمية العتبات النصية، ودورها في مساعدة القارئ للولوج إلى النص الرئيس، وفك طلاسمه والغوص في بحر دلالاته، لذلك أولتها أهمية كبيرة بدءا من العنوان إلى صورة الغلاف والإهداء الذي يعد واحدا من أهم العتبات النصية التي تمهد الطريق أمام المتلقي، وتمنحه استعدادا لفهم دلالات النص، ورغم أن الإهداء ليس من العتبات الرئيسية كالعنوان واسم الكاتب إذ يمكن الاستغناء عنه إلا أنه يحمل في طياته مقاصد المؤلف التي يرغب في إيصالها إلى جمهوره ، كما أنه يظهر أهمية ومكانة المهدى إليهم والعلاقة التي تجمعهم بالمؤلف.

وعند قراءة متون الأعمال السردية للكاتبة الجزائرية نستشف مدى وعيها بقضايا وطنها ومجتمعها فجاءت كتاباتها تعبيرا عن تلك القضايا وشكلا من أشكال البوح بهمومها وآلامها وأحزانها، حيث نجد الكاتبة"أحلام مستغانمي"قد ضمنت إهداء روايتها"شهيا كفراق"بعدا رمزيا فتح شهية القارئ لقراءة النص فكان هذا الإهداء من نوع الإهداء الرمزي التجريدي ؛ إذ إن الكاتبة لم تخصصه لشخصية معينة وهذا ما ميز هذا الإهداء.

أمّا الكاتبة **"ياسمينة صالح"** فقد أولت الإهداء أهمية كبيرة حيث خصصت له جانبا هاما في روايتها**"وطن من زجاج"** لذلك نجد أنها صاغته بطريقة فنية عالية نستشف منها مكانة الوطن عندها وأهميته بالنسبة لكل فرد، فعند قراءة الإهداء يشعر القارئ بخوف ورهبة في حال فقدان الوطن وربما يدفعه هذا إلى التمسك به والحرص على المحافظة عليه« حين نستيقظ صباحا ولا نجد وطنا نتكئ عليه نكتشف حد اليتم والفراغ المهول الذي نجره يوميا في عمرنا الجاهز للانكسار واليتم واللا أمل»[xi] ، تتبع الكاتبة إهداءها بقولها:«إلى الذين يعتقدون أن حزنهم أرفع من خيباتهم الكثيرة، أرفع من سوء الطالع الذي يتربص بهم في مسيرة البحث عن وطن لا يسكنه القتلة...ولا الطواغيت»[xii] .

نستشعر من إهداء الكاتبة أملها في إيجاد وطن خال من القتلة والمجرمين وهو أمل كل فرد من أفراد المجتمع، أمل أرادت الكاتبة بثه في نفس كل من يتوق لقراءة عملها.

أما الكاتبة"عائشة بنور"فنجدها قد اتخذت من الإهداء تقليدا أدبيا وفنيا حيث عممته على جميع الأعمال التي نحن بصدد دراستها وهذا ما يبينه الجدول الآتي:

العمل الأدبي	جنس العمل الأدبي	المهدي	المهدي إليه/إليهم	صيغة الإهداء	نوع الإهداء
اعترافات امرأة	رواية	عائشة بنّور	خاص عام عام	. إلى العزيزتين سناء ونور.... . إلى كلّ امرأة تأبى أن تكون غير امرأة . إلى كل رجل يرى في المرأة إنسانا	غيري
نســــاء في الجحيم	رواية	عائشة بنّور	عام خاص عام	إلى:الذين عطروا الأرض بدمائهم في الجزائر وفلسطين . دلال المغربي ،مريم بوعتورة،غسان كنفاني ،شادية أبو غزالة، . إلى كل شهداء الحرية	غيري
السوط والصدى	رواية	عائشة بنور	عام	. إلى كل من عانى من مأساة الفتنة ودفع حياته بين فكي السلطة والتطرف	غيري
ليست كباقي النساء	مجموعة قصصية	عائشة بنّور	عام	. إلى الأرواح الطيبة التي تختفي وراء الظل	غيري
الموؤودة تسأل... فمن يجيب؟	مجموعة قصصية	عائشة بنّور	خاص عام	. إلى زوجي وأبنائي سناء ..رشاد...عمر.. رؤوف...مع كل الحب. . إلى كل امرأة تعاني القهر ...وتغالب جراحات الزمن..	غيري

رغم أنّ جلّ إهداءات الكاتبة "عائشة بنور" تمظهرت في شكل شبه جملة بسيطة إلا أنها تحمل دلالات إيحائية من شأنها لفت انتباه القارئ وأسره نحو العمل الإبداعي حيث تميزت إهداءاتها بكونها إهداءات غيرية موجهة أغلبها إلى الأنثى.

ففي رواية"**اعترافات امرأة**" جاءت صيغة الإهداء كالآتي:«**إلى العزيزتين سناء ونور....**

إلى كلّ امرأة تأبى أن تكون غير امرأة

إلى كل رجل يرى في المرأة إنسانا»[xiii].

وجهت الكاتبة إهداء غيريا جماعيا إلى مهدي إليه خاص حيث تقول: « إلى كل من سناء ونور»، لم تذكر الكاتبة العلاقة التي تربطها"بسناء" و"نور"إلا أن المقربين منها يعلمون أنها تقصد ابنتيها اللتين وصفتهما بالعزيزتين كيف لا وهما فلذتا كبدها وليس غريبا أن تهدي لهما ثمرة تعبها وجهدها .

تتبع الكاتبة هذا الإهداء بإهداء عام موجه «إلى كل امرأة تأبى أن تكون غير امرأة » فالكاتبة تهدي عملها إلى كل امرأة تأبى أن تكون غير امرأة، إلى كل امرأة تصارع لإثبات ذاتها وفرض وجودها وسط مجتمع ذكوري يحاول دائما طمس شخصيتها هذا الإهداء زاد العمل شعرية وجمالية حيث أنه يأسر كل امرأة تطلع على هذا العمل ويجعلها تشعر أن الكاتبة تشاركها هذا العمل الأدبي، وهو إهداء عام لأن الكاتبة لم تخصص امرأة بعينها وإنما عممته على كل النساء. تُردف الكاتبة هذا الإهداء بإهداء عام آخر موجه إلى كل رجل يرى في المرأة إنسانا «إلى كل رجل يرى في المرأة إنسانا »، نجد في هذا الإهداء نوعا من الاعتراف بالجميل للرجل الذي يعامل المرأة كإنسان له حضوره وقيمته ومكانته بين بني البشر.

بالنظر إلى الجانب المعجمي للإهداء نستشف تعالقا بين مفرداته ومفردات العنوان وذلك بتكرير كلمة (امرأة) وكأن الكاتبة أرادت أن تضع القارئ في أول الطريق لفهم النص والغوص في أغواره.

وفي رواية "**نساء في الجحيم**"جاءت صيغة الإهداء كالآتي:«**إلى الذين عطروا الأرض بدمائهم في الجزائر وفلسطين ..**

دلال المغربي، مريم بوعتورة،غسان كنفاني ،شادية أبو غزالة

إلى كل شهداء الحرية»[xiv].

وجهت الكاتبة إهداء غيريا عاما إلى كل من ضحى من أجل الوطن بنفسه، لم تخص الكاتبة أحدا بالذكر وإنما وجهت إهداءها إلى كل من عطر الأرض بدمه في الجزائر أو فلسطين، ثم وجهت إهداء خاصا تذكر مجموعة من الأسماء لا تربطهم بالكاتبة رابطة عائلية وإنما تربطها بهم رابطة أقوى، و هي رابطة الأخوة في الدين وحب الوطن، بهذا الإهداء تؤكد الكاتبة حبها لوطنها واستعدادها للتضحية من

أجله ، كما أننا نستشعر في هذا الإهداء نوعا من الاعتراف بالجميل للذين ضحوا من أجل وطنهم ،غير مبالين بقوة العدو وجبروته ، وإنما زادهم حبهم لوطنهم قوة و إصرارا وعزيمة.

تختم الكاتبة إهداءها بعبارة**"كل شهداء الحرية"** وهو إهداء عام موجه إلى كل شهداء الحرية لأنها تدرك أن كل من ضحى من أجل وطنه وشعبه يستحق أن يُهدى له هذا العمل باعتبار أن الشهداء أحياء عند الله يرزقون.

نرى أن الإهداء تناغم مع عتبة العنوان فشكلا لوحة فنية رُسمت بالدم والنّار تعبيرا عن معاناة الشعب الفلسطيني، وهو تحت وطأة الجيش الإسرائيلي، ومعاناة الشعب الجزائري الذي ضحى بالنفس والنفيس من أجل استرجاع حريته، لوحة عبّرت عن معاناة المرأة العربية في كل بقاع الأرض. لعل غرض الكاتبة من هذا الإهداء مساعدة القارئ على الولوج إلى النص وفك شفراته .

فالإهداء إذن: عتبة تتعلق بالنص أو المتن، إن لم يكن في كلياته ففي بعض جزئياته وإيحاءاته كما أن له علاقة وطيدة بالعنوان؛ إذ أنه يوحي بالبعد النضالي البطولي النسوي وصمود المرأة العربية أمام المستعمر الغاشم والتصدي له بكل قوة وشجاعة، وهذا ما عبّرت عنه أحداث الرواية ورسمته لوحة الغلاف.

تواصل الكاتبة حمل هموم وطنها والتعبير عن معاناة شعبها حيث توجه من خلال عملها "السوط والصدى"إهداء جماعيا عاما إلى كل من عانى ويلات الإرهاب وراح ضحية لتلك الجائحة التي قضت على معنى الأخوة والحب والإنسانية**«إلى كل من عانى من مأساة الفتنة ودفع حياته بين فكي السلطة والتطرف»**[xv].

نستشف من إهداء الكاتبة إحساسها بمعاناة أفراد شعبها بسبب الإرهاب، حيث عبّرت عما عاناه الشعب الجزائري من آلام وعنف خاصة خلال العشرية السوداء التي خيمت بسوادها على الشعب الجزائري فذهب ضحيتها الرجال والنساء، الكبار والصغار. كما أنها رافقت معاناة المرأة في تلك الفترة من جحيم الإرهاب فهي من فقدت الزوج والأخ والابن، هي التي شُردت واغتصبت وانتهكت حرمتها وهجرت من وطنها، وبالتالي المرأة دفعت الثمن غاليا، ولازالت تدفعه لحد الساعة تحت وقع الإرهاب النفسي. فهذه المعاناة أسالت حبر الكاتبة فعبرت عنها من خلال هذا العمل.

عند قراءة الإهداء نستشعر ذلك الألم والعنف الذي لن نجد أحسن من ألفاظ العنوان للتعبير عنه فالسوط كان الإرهاب الذي سبب آلاما وأحزانا وجراحا ربما لن تندمل أبدا، لكل فرد من أفراد المجتمع هذا الألم والحزن الذي كان له صدى داخل وخارج الوطن، كان له صدى في نفوس الذين يحبون الوطن ويحبون الخير لشعبه.

يتحد الإهداء مع بقية العتبات النصية خاصة العنوان وصورة الغلاف ليضيء أفكار النص الذي جاءت أحداثه بحق معبرة عن معاناة الشعب خلال فترة العشرية السوداء وخاصة معاناة المرأة. وبهذا أدى الإهداء وظيفة دلالية كما أنه أدى وظيفة تداولية تواصلية فكان بمثابة الجسر بين المؤلف والقارئ.

في المجموعة القصصية**"ليست كباقي النساء"**جاء الإهداء**«إلى الأرواح الطيبة التي تختفي وراء الظل»**[xvi]وهو إهداء جماعي عام إذ إن الكاتبة لم تخص شخصا معينا بإهدائها لكنها كانت تقصد من هذا الإهداء كل امرأة أفنت عمرها في الحياة من أجل الآخرين وبقيت على الهامش، كما أنها قصدت به النساء المجاهدات اللواتي بقين في الظل رغم ما قدمنه من تضحيات جسام من أجل هذا الشعب الأبي مثل"جميلة بوعزة". هن نساء متميزات بحبهن لوطنهن الذي ضحين من أجله بشبابهن وجمالهن وأنفسهن وحياتهن. فلقد متن من أجل أن يعيش هو، فهن فعلا لسن كباقي النساء.

وهذا ما أرادت الكاتبة أن توصله من خلال هذا الإهداء الذي جاء محملا بشحنات دلالية وإيحاءات رمزية تجذب انتباه القارئ، فامتزجت فيه أحاسيس الكاتبة بمعاناة المرأة وتهميشها ورغبتها في لفت الانتباه إلى قضيتها، كيف لا وهي من عانت الفقر والحرمان والتشرد والاغتصاب، هي من فقدت الزوج والابن كما فقدت حريتها في وسط مجتمع لا يرحم في سلمه فكيف الحال إذا كان يعاني من ويلات العدو.

إنّ ما يميز الإهداء في هذا العمل هو أنه إهداء عام، وهذا ما جعله يؤدي وظيفة دلالية ووظيفة تداولية حيث كان بمثابة همزة وصل بين الكاتبة وجمهورها .

في المجموعة القصصية:**"الموؤودة تسأل...فمن يجيب؟** وجهت الكاتبة إهداءها **«إلى زوجي وأبنائي سناء ...رشاد...عمر...رؤوف...مع كل الحب.**

إلى كل امرأة تعاني القهر ...وتغالب

جراحات الزمن..»[xvii]

وجهت الكاتبة إهداء خاصا إلى زوجها وأبنائها حيث أشارت الكاتبة إلى الرابطة التي تربطها بالمهدى إليهم بقولها:(زوجي/أبنائي) تعبر في هذا الإهداء عن حبها لأفراد عائلتها ورغبتها في مشاركتهم فرحتها بعملها.

أمّا النصف الثاني من الإهداء فكان عاما، وجهته الكاتبة إلى كل امرأة تعاني القهر وتغالب جراحات الزمن، فهي لم تحدد امرأة بعينها وهذا ما جعله عاما.

تعبّر الكاتبة بهذا الإهداء عن تعاطفها مع المرأة ليس فقط لأنها امرأة، ولكن ما تعانيه المرأة من فقر وتشرد وتعذيب واغتصاب، مما حرك مشاعر الكاتبة وجعلها تزيل الغطاء على هذا الجانب

لينكشف أمام من له القدرة على مساعدة هذا المخلوق ورد الاعتبار له. ومنه جاء هذا الإهداء محملا بجملة من المشاعر والأحاسيس أرادت الكاتبة أن توصلها إلى القارئ .

6. خاتمة

. من خلال ما سبق نستنتج أن الكاتبة قد نوعت إهداءاتها بتنوع المهدى إليه فجاءت موجهة إلى (مهدى خاص، و مهدى عام) ، والمعروف أن الإهداء الخاص له خصوصيته عند الكاتب ولا يعلم القارئ منه إلا ما يذكره المؤلف وقد لا يكتشف القارئ كنهه وأسراره.

أما الإهداء العام فهو أقرب إلى معرفة المتلقي من الخاص لأنه مرتبط بالمجتمع وقضاياه وهو إهداء له وقعه عند المتلقي لأنه يشعره بمكانته لدى المؤلف ويحسسه أن الكاتب يشركه في عمله وهذا من شأنه أن يزيد من إقبال المتلقي على العمل لأنه يعتبر نفسه جزءا منه وطرفا فيه .

. كانت عائشة بنور لسان حال المرأة الجزائرية بصفة خاصة و العربية بصفة عامة ففي كل مرة توجه لها إهداء تريد التذكير من خلاله بمعاناة المرأة ومرارة حياتها. وهي بهذا تلفت النظر إلى قضايا مهمة تدعو من خلالها إلى ضرورة الالتفات إلى المرأة ورد الاعتبار لها وعدم تهميشها.

. تفطنت الكاتبة إلى أهمية الإهداء ودوره في جذب انتباه القارئ لذلك أولته أهمية وجعلت منه واسطة بينها وبين المتلقي.

. اتخذت "عائشة بنور" الإهداء تقليدا ثقافيا وفنيا حيث عممته على جل أعمالها رغم اختلاف جنس العمل.

. حملت إهداءات"عائشة بنور" مشاعرها وأحاسيسها بآلام أفراد شعبها، ومعاناة المرأة العربية في كل قطر من العالم فجاءت إهداءاتها بمثابة رسالة تبثها إلى كل شخص من شأنه مساعدة المرأة وانتشالها مما هي فيه.

الاحالات

[i] تودروف تزفيطان،1990، الشعرية، توبقال للنشر،المغرب، ص23.

[ii] ناظم حسن، 1994، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت،ص83.

[iii] حمداوي جميل،2014 شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف، المغرب،ص96 ،ص97.

[iv] بلعابد عبد الحق، 2008، عتبات جيرار جينيت من النص إلى النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان.ص93.

[v] بلعابد عبد الحق، 2008 ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى النص،ص99

[vi] حمداوي جميل،2016، شعرية الإهداء، المكتبة الشاملة الذهبية، د ب،ص18

[vii] الحجمري عبد الفتاح،1996، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة (الدار الرابطة)، د ب، ص26، ص 27.

[viii] بلعابد عبد الحق،2008، عتبات جيرار جينيت من النص إلى النص، ص100.

[ix] مسعي نهاد،2017، السرد النسوي الجزائري ،أفق مفتوح على التنوع، مجلة العاصمة الهند، المجلد التاسع ،ص23

[x] بوخالفة فيروز 2013/2012، لغة السرد النسوي في أدب"زهور ونيسي" مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر ،الجزائر،ص 24.

[xi] ياسمينة صالح، 2006 ، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف ،الجزائر،ص05

[xii] المرجع نفسه

[xiii] عائشة بنور،2015، اعترافات امرأة، منشورات الحضارة ،الجزائر، ص 04

[xiv] عائشة بنور،2016، نساء في الجحيم، منشورات الحضارة ،الجزائر، ص 05

[xv] عائشة بنور،2006، السوط والصدى وزارة الثقافة، الجزائر، ص03

[xvi] عائشة بنور،2019، ليست كباقي النساء، دار الخيال للنشر والترجمة، الجزائر ،ص 05

[xvii] عائشة بنور،2003، الموؤودة تسأل ...فمن يجيب؟،منشورات الحضارة،الجزائر،ص03.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 131- 143

ظاهرة النبر في الدّرس اللساني العربي المعاصر

The study of 'phonetic stress' in the contemporary Arabic linguistics

✍عبد الرحمان حاج علي
abderrahmane.hadjali@univ-mosta.dz
جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم

تاريخ الاستلام: 2019/10/04 تاريخ القبول: 2019/01/23 تاريخ النشر: 2020/12/10





تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ظاهرة النّبر في اللغة العربية، بدءًا بذكر التّعريف اللغوي للنّبر، تليه تحديدات اصطلاحية عند مجموعة من علماء الأصوات والألسنيين العرب المعاصرين، حيث تناولت الدراسة تعريفاتهم للظاهرة وتقسيمهم للنّبر إلى أنواع، وتحديد آلية حدوثه، وتأطير قواعده، ومواضعه ودرجاته وموقعيّته، مع التنويه بأهميّته في توجيه المعنى، وصولاً في الأخير إلى نتائج يمكن أن تفتح المجال لدراسة الظاهرة وفق أُطُر أوسع ومناهج أكثر دقّة وشموليّة.

الكلمات المفتاحية: النبر، الصوت اللغوي، اللسانيات، البنية، الدلالة.

ABSTRACT:

This study aims to shed light on the subject of the *phonetic accent* in the Arabic language, by mentioning its linguistic definitions refering to researches of contemporary linguists. This study focused on the definitions of language stress (accent) and their divisions into different types, determining the mechanism of its occurrence, its rules, positions, degrees and locations, while noting its importance in determining the linguistic connotations. In the conclusion i tried to open the way to study this phonetic and linguistic subject according to other miscellaneous sciences and more precise And comprehensive methods.

Keywords: Phonetic stress; Linguistic sound; Linguistics; Language structure; Meaning.

مجلة لغة – كلام/ مخبر اللغة والتواصل/ المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

مقدّمة:

يعتبر النّبر من القضايا اللسانية الصّوتية التي لايزال البحث فيها قائماً، نظراً للتّجدّد الدّائم للإشكالات الّتي تطرح باستمرار حول أهمّيته في اللّغة، وإذا كانت له علاقة بالمعنى، ولكن بالرّغم من ذلك يجد المتطرّق إلى قضيّة النّبر نوعاً من الصعوبة في فهم الكثير من القواعد والمعايير التي يمكن أن تؤسَّس عليها دراساتٌ تطبيقيّة.

كما أنّ الظاهرة لم تتمّ دراستها كظاهرة صوتيّة في اللّغة العربية تحت هذا المسمّى، وهذا ما جعل الخلاف في البداية يحتدم حول حضور النّبر في اللّغة العربية، بين من ينفي وجوده وبين من يدرجه تحت مسمّيات أخرى، وصولاً إلى الدّراسات الحديثة التي لم تسلم من إشكاليات اختلاف الطروحات حول الظاهرة والتي بدت غير قادرة على صياغة قواعد أساسيّة لظاهرة النّبر في اللّغة العربيّة ولم تتّفق على موضعيّته، ولعلّ نقاط الاتّفاق الرئيسية المحدودة تتجلّى في درجات النّبر، بيد أنّها لم تكن كافية للتّمهيد للدّرس التّطبيقي والتّحليل الدّقيق، ما جعل قضيّة النّبر تبقى مفتوحةً للدّراسة، غنيّة بالإشكالات التي هي بحاجة إلى طروحات ونظريّات.

1- منطلقات دراسة النّبر كظاهرة صوتيّة:

تختلف أهمّية النّبر كظاهرة صوتيّة باختلاف اللّغات وطبيعتها، و"اللّغة العربيّة لغةٌ عريقة تتميّز بالثّبات، ولذلك فالنبر فيها لا تظهر له آثار ينتحيها المتكلم من تلقاء نفسه دون أن يعتمد على قواعد النُّطق فيها، وطرائق أدائها الموروثة"، بحيث يكون عفويّاً في الكلام، دون تكلّف من المتكلّم.

نجد بعض اختلاف بين علماء اللّغة والأصواتيّين في تأصيل ظاهرة النّبر في الدّراسات القديمة، ولكن هناك دلائل كثيرة على تدارس النّبر بمسمّيات أخرى، "وقد عرفت العربية النّبر، وعبّرت عنه بمسميات مختلفة: الهَمْز، العُلُوّ، الرَّفْع، مَطْل الحركات، الارتكاز، الاشْباَع، المدّ، التَّوَتُّر، التَّضْعيف، وكلّها تفضي إلى مستوى دلالي واحد بوظائف متباينة تبعاً للسّياق، وبروز القيم الاستدلالية في النّص اللغوي"[1]، ممّا يدلّ على أنّ المقصود بها النّبر، حتّى ولو لم يُشَر إلى المصطلح بدقّة.

والنّبر ظاهرة صوتيّة تقع في تركيب المفردات والجمل، و"يشمل الأداء النّغمي للكلام العوامل البروسودية في النّبر والإيقاع، وأقلّ وحدة يقع عليها النّبر هي المقطع، واللّغات التي تستغل النبر في تراكيبها تُعرف بلغات النّبر-المقطع Syllable-stress. وهناك أربعة أنواع للنّبر: نبر الكلمة، والنبر الأوّلي، والنّبر الثّانوي، وغياب النّبر"[2]، وهناك تقسيمات أخرى ولكنّها لا تخرج عن جوهر هذا التّقسيم من حيثُ المفاهيم.

2- تعريف النّبر في اللغة العربية:

أ- النّبر لغةً: جاء في لسان العرب لابن منظور –من مادة (ن ب ر)-: النَّبْرُ بالكلام: الهَمْزُ. قال: وكلّ شيءٍ رَفَعَ شَيْئًا، فَقَدْ نَبَرَهُ. والنَّبْرُ: مصدر نَبَرَ الحَرْفَ يَنْبِرُهُ نَبْرًا هَمَزَهُ. وفي الحديث: قال رَجُلٌ للنَّبيّ صلّى الله عليه وسلّم: يا نبئَ الله، فقال: لا تَنْبِرْ باسمي، أي لا تَهْمِزْ، وفي رواية: فقال إنَّا مَعْشَرَ قُرَيْشٍ لا نَنْبِرُ. والنَّبْرُ: هَمْزُ الحَرْفِ، ولم تكن قريشٌ تَهْمِزُ في كلامها. والمَنْبُورُ: المَهْمُوزُ. والنَّبْرَةُ: الهَمْزَةُ...

ورَجُلٌ نَبَّارٌ: فَصِيحُ الكَلاَمِ، ونَبَّارٌ بالكَلاَمِ: فصيحٌ بَلِيغٌ، وقال اللِّحْيَانِيُّ: رَجُلٌ نَبَّارٌ صَيَّاحٌ. ابن الأنباريّ: النَّبْرُ عِنْدَ العَرَبِ ارتفاعُ الصَّوتِ. يُقَالُ: نَبَرَ الرَّجُلُ نَبْرَةً إِذَا تَكَلَّمَ بكَلِمَةٍ فيها عُلُوٌّ. والنَّبْرُ: صَيْحَةُ الفَزَعِ. ونَبْرَةُ المُغَنِّي: رَفْعُ صَوْتِهِ عَنْ خَفْضٍ.[3] وكغيره من المصطلحات في اللغة العربية لا نجد في المعاجم اختلافاً بين المعجميين فكلهم يربطه باللام المنطوق ويعتبره ظاهرة صوتية بامتياز.

ب- النَّبْر اصطلاحاً: (STRESS^EN - ACCENT^EN/FR):

النّبر ظاهرة لغويّة صوتيّة، يعرّفه عبد الغفّار حامد هلال بأنّه "الضّغط على مقاطع معيّنة من الكلمة، ليصبح أوضح في النّطق من غيره لدى السَّمع"[4]، ومن هذا التّعريف يتّضح أنّ هذه الظّاهرة تختصّ بالكلام المنطوق. ويعرّفه علي الخولي بأنّه "قوّة التّلفّظ النّسبيّة التي تُعطَى للصّائت في كلّ مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة... النّبر لا يقع على الصّوت الصّامت أبداً، إذ هو مقصور على الصّوت الصّائت"[5]، وهو بذلك يكون في الكلمة المنطوقة المفردة كما يكون كذلك في الجملة.

ويعرّفه عبد القادر عبد الجليل بأنّه "أحد الفونيمات فوق التّركيبيّة (Supra-segmental phonemes) لا يدخل مباشرةً في تركيب البنى اللّغوية، لكنّه يفضي إلى أغراض المتكلّمين النّطقيّة، قوّةً وضعفاً، شدّةً وليونة. ويقتضي طاقةً، وجهداً عضلياً"[6]، أي أنّ له دوراً في إيضاح المعنى والدّلالة على مقصديّته.

ويعرّفه عصام نور الدّين بأنّه "يعني إعطاء مقطع من بين مقاطع متتابعة مزيداً من الضّغط، أو العلوّ (نبر علوي Stress/ accent)، أو يعطي مزيداً أو نقصاً في نسبة التردد (نبر يقوم على درجة الصوت Pitch/ accent)"[7]، فهو يجعل النّبر بذلك، على درجات، حسب قوة الصّوت.

وعرّفه تمّام حسّان على أنّه: "موقعيّة تشكيليّة ترتبط بالموقع في الكلمة وفي المجموعة الكلاميّة. وحدّه أنّه وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام ويكون نتيجة عاملٍ أو أكثر من عوامل الكمية والضّغط والتّنغيم"[8]، وهنا تظهر العلاقة بينه وبين ظواهر صوتيّة أخرى كالتّنغيم.

ويُعرِّف إبراهيم أنيس النّبر على أنّه نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقتٍ واحد فتَعظُم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السّمع[9]، ويمكن اعتبار هذا التّعريف مفيداً إلى حدّ بعيد في الدّرس التّطبيقي.

وللتّوضيح أكثر يوضّح إبراهيم أنيس أنّ "المرء حين ينطق بلغته، يميل عادةً إلى الضّغط على مقطع خاصّ من كل كلمة، ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة. وهذا الضّغط هو الذي نسميه بالنّبر"[10]، أمّا عندما يكون الكلام على وتيرة واحدة، أي لا علوّ أو انخفاض في درجة الصّوت، فيسمّى ذلك ضعف النّبر.

وحتّى يتمّ تمييز النّبر وكي تتحقق وظيفته، فإنّ "انتقال النّبر لا يتجاوز مقطعاً واحداً، على أنه في بعض الأحيان قد ينتقل النبر مقطعين، ولا يكاد يُجاوزُ النّبر في تنقله أكثر من مقطعين"[11]، وبهذا يكون المقطع المنبور أكثر بروزاً.

3- أليّة حدوث النّبر:

كون النّبر يرد عفويّاً وبصفة طبيعيّة في الكلام، لا يمنع إدراك آليّته. فـ"النّبر يستلزم جهداً زائداً يُبذل من أعضاء النّطق بأسرها، من الرّئتين والوترين، والحلق واللّسان، والشفتين، فيصحب المقطع المنبور هذا الجهد الزائد فيعطيه قوة في الوضوح والظهور أكثر من المقاطع المجاورة له في الكلمة"[12]، بحيث تكون المقاطع المجاورة له أقلّ قوّة، و"عند نطق المقطع المنبور نلاحظ عدّة أنشطة في الجهاز الصّوتي البشري:

أ- تنشط جميع أعضاء النّطق المشتركة في نطق ذلك المقطع.

ب- تنشط عضلات الرئتين بشكل متميز لدفع الهواء بنشاط أكبر.

ت- تقوى حركات الوترين الصوتيين وتشع الذبذبات ويتقارب الوتران أكثر في حالة الأصوات المجهورة، ويبتعدان أكثر في حالة الأصوات المهموسة.

ث- يزداد نشاط الشفتين إذا اشتركتا في النّطق.

ج- تصبح حركة اللسان دقيقةً مُحكمة حتى يضمن وضوح مخارج الأصوات وعدم التباسها مع غيرها.

ح- يزداد الجهد العضلي لأعضاء الكلام عامة.

أمّا في حالة المقطع غير المنبور، أي ضعف النبر، فيحدث العكس. يفتر نشاط أعضاء النطق وتنقص سعة الذبذبات الصوتية وتتهاون أعضاء النطق في أداء وظيفتها نسبياً ويقل ضغط الهواء الخارج من الرئتين وينخفض علو الأصوات ويقل وضوحُها وبروزها"[13].

كما أنّ "النّبر يترتب على نشاط وطاقة وجهد يبذله المتكلم معتمداً على أعضاء النّطق التي تعمل، وتؤدّي وظيفتها، على حسب قدرة المتكلم، وصحة أعضائه النطقية، وكل متكلم يبذل جهداً

يمكن تحديده بأنه جهد كبير، أو جهد صغير، أو جهد متوسط بين هذا وذاك"[14]، وبملاحظة الجهد المبذول في العبارات يمكن تحديد المقاطع المنبورة من الكلام، مقارنة بمقاطع ضعف النّبر.

وبالنّسبة للجهاز الصّوتي، فإنّ "جميع أعضاء النطق تعمل عملها في سبيل إظهار المقطع الذي وقع عليه النبر، أو الكلمة المنبورة، من الرئتين إلى الشفتين، وبينها الحنجرة، بما فيها من الأوتار الصوتية التي يظهر أثرها، وحركتها مع المقطع المنبور"[15]، ويقلّ عمل هذه الأعضاء بانخفاض درجة النّبر، "فالمقطع أو الجزء غير المنبور تكون معه حركة أعضاء النطق ضعيفة تعمل عملها في تُؤدة، مُحرّكةً هواء الرئتين في اندفاع قليل، والحَنجرة مفتوحة، والأوتار الصوتية متباعدة لا تهتز، فتخرُج أصواتاً مهموسة يكون صداها بعد الخروج من الحنجرة ضعيفاً غير واضح، بالنسبة للمقطع الذي زاد وضوحه ودرجته الصّوتية، وهذا يبين ضعف الجانب الفسيولوجي مع المقاطع التي لا يقع عليها النبر"[16]، وبذلك يمكن ملاحظة المقاطع المنبورة بوضوح.

4- قواعد النّبر:

رغم عدم إرساء قواعد أساسيّة متّفق عليها للنّبر، إلاّ أنّ اللّغويين اتّفقوا على بعض المعايير والقوانين، نورد بعضاً من أهمّها في نقاط أساسيّة:

- يحتل المقطع الثاني النبر الرئيسي، وهو مقطع متوسط القيمة الصوتية، وغالباً ما يتجاوز النّبر المقاطع القصيرة.

- الوحدات اللّغوية التي تتألّف من مقطع واحد، كحروف الجرّ، وأفعال الأمر وغيرها، فإنّ هذا المقطع يحتلّ النّبر الرئيسي.

- هناك ما يسمّى بالنّبر الاشتقاقي، وهذا النّوع ينتقل وفق تلوّنات الصّيغة الاشتقاقية.

وهناك نوع آخر من النّبر سمّي بـ "نبر السّياق (Sentence stress)، وهو ما نعنيه بنبر الجُمل، لأنّ النّبر فيها يشتقّ طريقه عبر السّياق (Context)"[17].

- إذا كانت الكلمة ذات مقطع واحد، تأخذ نواة المقطع نبرة رئيسيّة، مثل: عن، من، لن، في.

- إذا كانت الكلمة ذات مقطعين قصيرين أو ثلاثة مقاطع قصيرة، تكون النّبرة الرئيسية على المقطع الأول، مثل: دَرَسَ، جَلَسَ، ذَهَبَ. وتأخذ المقاطع الأخرى نبرات ضعيفة.

- إذا كانت الكلمة ذات مقطعين طويلين أو ثلاثة مقاطع طويلة، تكون النبرة الرئيسية على المقطع الأخير، وتأخذ بقية المقاطع نبرات ثانوية، مثل: طاووس، ناسون، ناجين...

- إذا كانت الكلمة ذات مقطعين أو ثلاثة متنوعة (أي قصيرة وطويلة)، فآخر مقطع طويل يأخذ النبرة الرئيسية وبقية المقاطع تأخذ نبرة ثانوية إذا كانت طويلة ونبرة ضعيفة إذا كانت قصيرة، مثل: (كاتِب، نائم، صائم).

- إذا كانت الكلمة ذات أربعة مقاطع، فإن المقطع الثاني يأخذ نبرة رئيسية، مثل: مدرسة، طاولة، بناية، ويُستثنى من ذلك أن يكون المقطع الثالث أو الرابع طويلاً، فيأخذ هذا المقطع الطويل النبرة الرئيسية، مثل: بِنَايَات.

- إذا كانت الكلمة ذات خمسة مقاطع، فتقع النبرة الرئيسية على المقطع الثالث، مثل: متقدِّم، متلهّف، متعلّم. ويُستثنى من ذلك أن يكون المقطع الرابع أو الخامس طويلاً، فيأخذ هو النبرة الرئيسيّة في هذ الحالة، مثل: مدرستنا، كتابتنا، معلّمنا.

- إذا كانت الكلمة ذات ستة مقاطع أو أكثر، فإن آخر مقطع طويل يأخذ النبرة الرئيسية، مثل: استقبالاتهن"[18]، أي أنّ عدد المقاطع في الكلمة المنطوقة هو الّذي يتحدّد من خلاله المقطع الذي من المفروض أن يقع عليه النّبر، ويتمّ التّأكيد على أنّ هذه المعايير مبنيّة على دراسات أغلبها وصفيّة، وليس ملزمة، إذ أنّ تحديد الظاهرة يبقى مبنيّاً على السّماع، ويمكن أن يختلف باختلاف المواقف والأشخاص.

5- أهمّية النّبر ووظيفته:

للنّبر أهمّية في إرساء المعنى المقصود من الكلام، وتحديد الفرق بين أسلوب إنشائي وآخر، و"قد يُريد المتكلم الاهتمام بمقطع معين، أو كلمة معينة، أو عبارة خاصّة، فيُجري فيها النّبر دلالةً على الاهتمام، وقد يُخفي مقاطع أو كلمات معينة لأنه لا يريد أن يثير الاهتمام لدى السّامع بها، وقد يريد المتكلم صنع إيقاعات معينة، أو إثارة بعض أشكال الموسيقى الكلامية عن طريق ألوان النبر لتحقيق مُراده، وإيصاله إلى إدراك السّامع"[19]، وهذا يستلزم معرفة مسبقة من الطّرفين المرسل والمستقبل بطبيعة نبر اللّغة، والقصد من كلّ علوّ أو انخفاض في النّبر.

ولا يقتصر الأمر على الجُمل، إذ نجد أنّ "النّبر في الكلمات ممّا يساعد على وضوح مقاصدها، وفصاحة وقعها لدى السّامع"[20]، وإيصالها إلى ذهنه بنفس المعنى الذي تكون عليه في ذهن المتكلّم.

5- مواضع النّبر في العربيّة:

للنّبر في العربيّة مواضع تكاد تكون ثابتة، وذلك نظراً لوجود قواعد دقيقة للتّراكيب والصّيغ الصّرفيّة، ولكن يختلف الأمر عند تغيير بعض الحروف أو الأساليب الإنشائيّة، إذ "لا تبقى النبرة الرئيسية على المقطع ذاته عند اشتقاق كلمات أخرى من كلمة ما"[21]، من أمثلة ذلك أنّك "تلحظ انتقال النبر حين يسند الفعل إلى الضمائر، أو حين يتصل بالكلمة ضمائر النصب أو الجر، على

شريطة أن يغير كل هذا من نسج الكلمة الأصلية"[22]، وهذا راجع إلى خصائص اللّغة وقواعدها، ويلاحَظ هذا بصفةٍ خاصّة مع أدوات الجزم، فالنّبر في الفعل (يَكْتُبُ) على المقطع (تُ) فإذا جُزم الفعل انتقل النبر إلى المقطع الذي قبله وهو (يَكْ)، كذلك نلحظ انتقال النبر حين يسند الفعل إلى الضمائر، أو حين يتصل بالكلمة ضمائر النصب أو الجر، على شريطة أن يغير كل هذا من نسج الكلمة الأصلية[23].

إذن "قد يطرأ على الكلمة من الأحكام اللغوية ما يستوجب انتقال النّبر من موضعه إلى مقطع قبله، أو آخر بعده من الكلمة. فاشتقاق كلمة من أخرى قد يؤدّي إلى تغيير موضع النّبر"[24]. كما يتمّ التفريق بين الأساليب المختلفة بواسطته، و"أقل وحدة يقع عليها النّبر المقطع (Syllable-stress)"[25]، وهذا المقطع هو الذي يتحدّد من خلاله المعنى المقصود.

6- أنواع النّبر:

نجد في اللغات المختلفة نبراً ثابت الموضع ونبراً حرًّا، وتعتبر اللّغة العربيّة لغة حرّة النّبر[26]. كما أنّ "النّبرات تقارن بعضها ببعض حين تقع في قولٍ ما يقال في وقتٍ ما ومناسبة ما. وهذا يعني أنّ النّبر نسبي وليس مطلقاً"[27]، فهو مرتبط بالسّياق. و"لا تختلف معاني الكلمات العربيّة ولا استعمالها باختلاف موضع النّبر منها"[28]، وإنّما يختلف المعنى العامّ الذي ترد فيه.

أ- درجات النبر بحسب القوّة:

لقد ميّز اللّغويون أربع درجات من النّبر بحسب القوّة، واكتفى بعضهم بثلاث درجات فقط، بل اكتفى بعضهم بدرجتين لأغراض التسهيل والتّبسيط. ومستويات النّبر الأربعة هي: -النّبرة الرّئيسيّة -النّبرة الثانويّة -النبرة الثالثيّة -النّبرة الضّعيفة[29].

وهناك من جعلها ثلاث درجات (بانتقاص النّبرة الثالثية) كما أنّ البعض جعلها درجتين: رئيسيّة وضعيفة. وكلّما زاد عدد الدّرجات زادت صعوبة ملاحظة الفرق بينها، لذلك "اكتفى بعضهم بدرجتين لأغراض التسهيل والتبسيط"[30].

وجعلها الدكتور محمد صالح الضالع في كتابه "الأسلوبية الصوتية" أربع درجات: "نبر الكلمة، والنّبر الأوّلي، والنّبر الثانوي، وغياب النّبر"[31]، وهناك من اللغويين من يصطلح على غياب النّبر بالنّبر المنخفض.

"وللنّبر تأثير على الصّائت الّذي يقع عليه، فإذا كان الصّائت منبوراً يميل إلى الطّول والعلو، وإذا كان ضعيف النّبر فإنّه يميل إلى القِصر والانخفاض"[32]، فالنّبر يؤثّر على الحرف وصفاته، كما يؤثر على المعنى ومقصديّة صاحبه.

وتُؤشّر درجات النّبر من حيث التقسيم القائم على درجة قوّته استناداً إلى مبدأ الوضوح، والبروز، والارتكاز على المقاطع بثلاثة أنواع:

أ- النّبر الرّئيسي Primary stress

ب- النّبر الثّانوي Secondary stress

ت- النّبر الضّعيف Weak stress

وقد بُنيت هذه التّنوعات على أساس:

1) ازدياد شدّة الصوت

2) ارتفاع نغمته الإسماعيّة

3) امتداد مدّته الإنتاجيّة[33]

أي أنّ درجات النّبر تتحدّد بثلاثة أسس: شدّة الصّوت ووضوحه ومدّة التّصويت.

ب- أنواع النّبر بحسب الموضع:

أ– نبرة الكلمة: وهي النّبرة الرّئيسية التي تأخذها الكلمة إذا قيلت منفردة، أي مسبوقة بسكون متبوعة بسكون.

ب–نبرة الجملة: وهي النّبرة الرئيسية التي تأخذها الجملة، وفي هذه الحالة تتنازل الكلمات عن نبراتها الرّئيسيّة التي كانت تأخذها وهي منفردة، تتنازل عنها لصالح الجملة، فتأخذ الجملة كلها نبرة رئيسية واحدة إذا قيلت كوحدة صوتية واحدة. "وهو أن يعتمد المتكلّم إلى كلمة في جملة فيزيد من نبرها، ويميزها عن غيرها من كلمات الجُملة، رغبةً منه في تأكيدها أو الإشارة إلى غرض خاص، وقد يختلف الغرض من الجُملة تبعاً لاختلاف الكلمة المختصّة بزيادة نبرها"[34]، والهدف من هذه العمليّة صياغة تعابير إنشائيّة مختلفة الدّلالة، حتّى ولو كانت متطابقة في التّركيب.

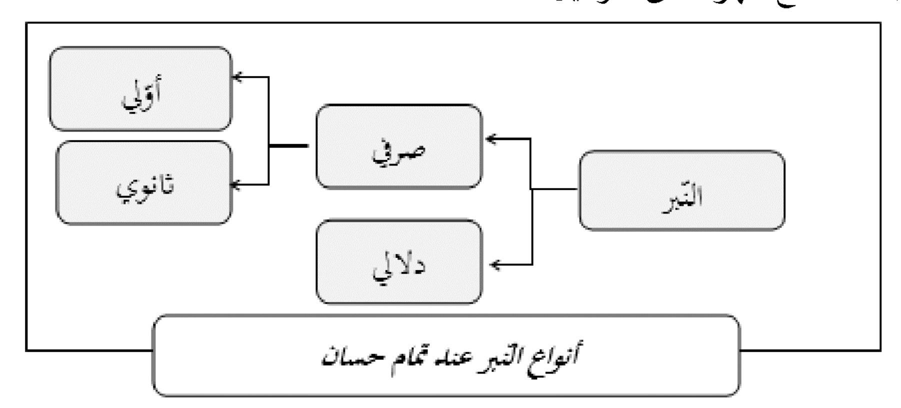
وفي الأساس "يقوم هذا النّوع من النّبر على الضّغط على كلمة معيّنة، في إحدى الجُمل المنطوقة، لتكون أوضح من غيرها من كلمات الجُملة، وذلك للاهتمام بهذه الكلمة، أو التّأكيد عليها، ونفي الشك عنها من المتكلم أو السامع"[35]، وذلك حسب مقصديّة المتكلّم.

نستنتج إذن أنّ النّبر يكون في الكلمة ولكن تأثيره يقع على الجملة، "وزيادة نبر الكلمة في الجملة لا يعدو أن يكون زيادةً في المقطع الهامّ من هذه الكلمة"[36]، إذن فموضع النّبر أساساً هو المقطع. وسواءٌ كان تأثير النّبر أبرز في الكلمة أو الجملة، "فالنّبر بنوعيه ليس إلاّ شدّةً في الصّوت أو ارتفاعاً فيه. وتلك الشّدة أو الارتفاع يتوقف على نسبة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، ولا علاقة له بدرجة الصوت أو نغمته الموسيقية"[37]، حيث أنّ التّعبير الإنشائي نفسه، يمكن أن يكون بدرجة صوت منخفضة أو مرتفعة، وتكون له نفس الدّلالة، فالأساس هو المقطع المنبور وليس درجة الصّوت.

ت–النّبرة التّقابليّة: وهي نبرة رئيسيّة قد تأخذها أيّة كلمة في الجملة من أجل هدف معيّن"[38]، وغالباً يكون الهدف تحقيق معنى معيّن أو توجيه الكلام نحو غايةٍ أسلوبية إبلاغية محدّدة، وهو ما يُدرس في قضيّة التنغيم.

- **أنواع النّبر عند تمّام حسّان:**

يعتبر تحديد الدكتور تمام حسان لأنواع النبر تحديداً جامعاً لتقسيمات علماء الأصوات والألسنيين المعاصرين، إذ يجمع فيه بين التغيرات الصوتية والوظيفة الدلالية التي تنجم عنها، والنّبر عنده إمّا صرفي (أوّلي أو ثانوي)، وإمّا دلالي، حين يقول: "ينقسم النّبر الصّرفي إلى قسمين بحسب قوّة النّطق ودرجة الدّفعة: أوّلي، وثانوي"[39]، وهو هنا يبيّن المعيار الذي يحدّد به نوعي النّبر الصّرفي، وهو قوّة النّطق ودرجة اندفاع الهواء من الرّئتين.



- **موقعيّة النّبر الأوّلي:**

لكلّ نوع من أنواع النّبر موقع يكثر وروده فيه:

أ- يقع النّبر على المقطع الأخير في الكلمة إذا كان من نوع (ص ع ع ص) أو (ص ع ص ص) أي من النّوع الطّويل، مثل: قال، استقال، قلّ، استقلّ، أو من النوع المتوسط في الكلمات أحادية المقطع كفعل الأمر: (قال).

ب- ويقع على ما قبل الآخر إذا كان متوسطاً والآخر متوسطاً، سواء كان هذا المتوسط من نوع (ص ع ص) أو (ص ع ع) مثل: علّم – سلّم – عبدك – يتوفاكم – قائل – جوارٍ، أو كان ما قبل الأخير من نوع (ص ع) القصير مبدوءة به الكلمة أو مسبوقاً بصدر إلحاقي نحو: كتب – حسب – حرم – محترم – انحبس.

ج- يقع النّبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الآخر إذا كان الآخر يقع مع ما قبله في إحدى الصور الآتية:

- (ص ع+ص ع ص) نحو علّمك – حاسبك

- (ص ع+ص ع ع) نحو علموا – حاسبوا – ضربك.

ولا يقع النّبر على مقطع سابق لهذا الأخير[40].

– موقعية النّبر الثّانوي: "يوجد في الكلمات ذوات المقطعين فأكثر، والمقطع المنبور نبراً ثانوياً يمكن وجوده على مسافات محددة من النبر الأوّلي كما يأتي:

– يقع الثّانوي على المقطع الذي قبل المقطع المنبور نبراً أوّلياً إذا كان ذو النبر الثانوي طويلاً مثل: ضالّين – حاجّات – مدهامّات.

– ويقع على المقطع الذي بينه وبين المنبور نبراً أولياً مقطع آخر إذا كان المنبور الثانوي يكوّن مع الذي يفصل بينه وبين المنبور الأولي أحد الأنساق الآتية:

أ- مقطع متوسط + آخر متوسط (ص ع ص) أو (ص ع ع) مثل: علمناه- مستبقين- يستخفون –عاشرناهم.

ب- مقطع متوسط+ مقطع قصير مثل: مستقيم –مستعدة –صاحبوهم.

– ويقع على المقطع الثالث قبل المنبور نبراً أولياً إذا كانت الثلاثة السابقة لهذا المنبور الأولي تكوّن نسقاً في صورة (متوسط+ قصير +قصير أو متوسط) نحو: يستفيدون –ما عرفناهم – مُحتملوهم.

ولا يقع الضّغط الثانوي على المقطع الرابع السابق للمنبور الأولي في الكلمة.

- النّبر الصّرفي : يختصّ بالميزان الصّرفي[41]، وتكون مواقع النّبر محدّدة على حسب الأوزان الصّرفية، بحيث لا تتغيّر مواقعها، ونظراً لذلك فإنّ هذا النّوع ليست له وظيفة في اللّغة العربية"[42]، لأنّه ثابت لا يتغيّر ولا يسهم في تغيير الدّلالة، وهو يختلف بذلك عن نبر الجُمل، "فالكلمات تركيبات من أنساق صوتية لها نظامها النّبري الخاص المستقلّ عن نظام النّبر في الأنساق الكُبرى"[43] التي تكمن فيها وظيفة النّبر في تغيير الدّلالة.

وحتّى يصبح لظاهرة النّبر مجالها الخاصّ الذي تنماز به في الدّرس الصّوتي العربي ، يتمّ توضيح الفرق بين النّبر وبعض الظّواهر التي لطالما كان تابعاً لها في الدّراسة، ونمثّل لها بالتّنغيم : إذ أنّ "النّبر يختلف عن التّنغيم، فالنّبر خاصّ بالعناية بالمقطع المعيّن أو الكلمة المعيّنة في الجملة، والتّنغيم يشمل العبارة كاملةً، ومع ذلك تتداخل الظاهرتان، فالنّبر هو أساس التّنغيم، ووسيلته، فبالنّبر نصل إلى التّنغيم"[44].

ولابدّ أيضاً من توضيح أمر آخر خاصّ بنبر الكلمة ونبر الجملة، إذ أنه ومن خلال ما سبق نجد أنّ النّبر إنّما يقع على المقاطع، فكيف يكون منسوباً في التّراكيب إلى الجمل، ويكمن الجواب في أنّه: "عندما

تُستعمل الكلمات في جملة ما، فإنها تخسر نبراتها الرّئيسيّة، لأنّها تصبح مجرّد وحدات صغيرة في الوحدة الصوتية الكبيرة"[45]، ويصبح معناها تابعاً لمعنى التّركيب ككلّ، ويصبح تأثير النّبر على الجملة لا على المفردة.

- **نبر السياق (أو النبر الدلالي):**

ويمكن أن يأتي في شتّى مواضع الكلمات[46] فهو ليس محصوراً في موضع واحد، و"النّبر الّذي في السّياق إنّما يكون من وظيفة المعنى العام، أي أنّه نبرٌ دلاليّ"[47]، إذ يقتصر تأثيره على الصّوت فقط. ويكون إما تأكيدياً أو تقريرياً، ويمكن التفريق بينهما بأنّ:

أ- دفعة الهواء في النبر التأكيدي أقوى منها في التقريري.

ب- وأن الصوت أعلى في التأكيدي منه في التقريري.

أي مقطع في المجموعة الكلامية صالح لأن يقع عليه هذا النوع من النبر والمسافة بين أي حالتي نبر في المجموعة الكلامية، سواء كان كلاهما أوليا أو ثانويا أو مختلفاً، لا تتعدى أربعة مقاطع. هذه المسافة يتحكم فيها عامل الإيقاع في الكلام العادي"[48].

"وهناك علاقة تبادلية بين زمن المقطع مع النبر وثِقل المقطع. وتؤدي هذه العلاقة في الكلام إلى إدراك الإيقاع، ويؤدي تنوع الاختلاف في تلك العلاقة إلى الاختلاف في إدراك الإيقاع"[49].

وبخصوص كون اللّغة العربية ثابتة النّبر، فذلك يتعلّق بتبعية النّبر للقواعد الصّرفية والنحوية والدّلالية، فهو ثابت في المواضع التي تتيحها له هذه القواعد، وليس الثّبات هنا بمعنى الثّبات في موضع واحد بل الثّبات في مجالات محدّد، ويتّضح الأمر بمثال النّبرة التقابلية: إذ أنّه "إذا أراد المتكلم نفي معنى ما أو توكيد معنى ما فإنّه يستطيع أن يُعطي النّبرة الرئيسيّة لأيّة كلمة يُريدها، وتُدعى هذه النبرة النّبرة التقابلية أو النبرة التوكيدية"[50]، فالنّبر هنا يقع على الكلمة المراد توكيدها، وفي نفس الوقت عليه ألاّ يخرج عن مجال التّوكيد وقواعده، وإلاّ انتقل المعنى من التّوكيد إلى معاني إنشائيّة أخرى.

ونظراً لتعدّد اللّهجات العربية، واعتماد عديد الدّراسات الصّوتية عليها، ليس هنالك أفضل من الاعتماد على "نطق المجيدين للقراءات القرآنية بما يمكّن من معرفة مواقع النّبر والتّنغيم في القرآن الكريم، ومنه نهتدي إلى مواقع النّبر وآثاره في العربيّة الفصحى"[51]، وبذلك تكون هناك قواعد ومعايير أكثر دقّة، تتيح انتقال الدّرس الصّوتي حول النّبر من التّقعيد والتّنظير إلى الدّرس التّطبيقي المخبري، كما هو عليه الحال في الدّراسات اللّسانية المعاصرة.

- **نتائج البحث:**

- نخلص من خلال الدّراسة وبعد معالجة الظاهرة من شتّى الجوانب والتفصيلات والمنطلقات النظرية والتطبيقية إلى أنّ دراسة النّبر كظاهرة صوتيّة لسانية مؤثّرة في التراكيب والمعانى، يمكن

معالجتها –بالإضافة إلى ما سبق- وفق أطر أوسع بالاستفادة من الدّرس الصّوتي للنّصّ القرآني والقراءات والتوجيه اللغوي لها، وكذا الدراسات العروضية لما يتميّز به هذا المجال من الدّقّة مع إمكانية التطبيق المباشر مع وجود ضوابط محدّدة تحكم النّصين القرآني والشعري ما يخدم العربية الفصحى والدّرس اللغوي في آن واحد، تركيباً ومعنى، وهي الميزات والمنطلقات التأصيلية التي يحتاجها الدارس لقضايا اللغة العربية حتى يستطيع انطلاقاً من الأصول التأسيس لبحوثه وفق المناهج اللسانية المعاصرة التي تجمع بين التّنظير والتّطبيق.

- ولتجنّب الوقوع مجدّدا في الخلاف حول قواعد النّبر يكمن الحلّ في ربط التنظير بالتطبيق، وربط البنية بالمعنى، فالتركيز على التأثير الدلالي للتغيرات الصوتية الناتجة عن النبر يجنّبنا الوقوع في الخلاف النّظري الظاهر في الدراسات السابقة للظاهرة حتى المعاصرة منها.

- كما أنّه يظهر جلياً كنتيجة للبحث أنّ النبر ليس ظاهرة صوتية جافّة تحكمها قواعد بنائيّة فحسب، وإنّما يمكن القول أنّه ظاهرة لسانية بامتياز لما له من تأثير في المستويات كلّها الصوّتي والصرفي والنحوي والدّلالي، وحتّى البلاغي، إذ تتحقّق من خلال النبر عديد المعاني والدّلالات البليغة، ما يخدم الهدف الأسمى من اللّغة وهو التّواصل الفعّال.

الهوامش:

[1] - علم الصرف الصوتي، عبد القادر عبد الجليل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1998م، ص113.

[2] - الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، مصر، 2002م، ص139.

[3] - لسان العرب، ابن منظور، تح عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، طبعة دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، مادّة نبر، ص4323.

[4] - الصوتيات اللّغوية-دراسة تطبيقية على أصوات اللّغة العربية-، عبد الغفار حامد هلال، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 1430هـ/2009م، ص281.

[5] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، دار الفلاح، عمّان، الأردن، 1990م، ص158.

[6] - علم الصّرف الصّوتي، عبد القادر عبد الجليل، ص113.

[7] - علم وظائف الأصوات اللّغوية الفونولوجيا، عصام نور الدّين، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص110.

[8] - مناهج البحث في اللّغة، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1407هـ/1986م، ص194.

[9] - الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية، ط3، القاهرة، مصر، 1961م، ص118.

[10] - المرجع نفسه، ص119.

[11] - المرجع نفسه، ص125.

[12] - الصوتيات اللّغوية، عبد الغفار حامد هلال، ص282.

[13] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص161/160.

[14] - الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، ص185،

[15] - المرجع نفسه، ص286.

[16] - المرجع نفسه، ص286.

[17] - علم الصرف الصوتي، عبد القادر عبد الجليل، ص121/120.

[18] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص166/165.
[19] - الصوتيات اللّغوية، عبد الغفار حامد هلال، ص288.
[20] - المختصر في أصوات اللّغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية، محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 1429هـ/2008م، ص174.
[21] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص161.
[22] - الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، ص125.
[23] - نفسه، ص125.
[24] - نفسه، ص124.
[25] - الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص139
[26] - المرجع نفسه، ص159.
[27] - المرجع نفسه، ص160.
[28] - الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، ص122.
[29] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص163.
[30] - المرجع نفسه، ص163.
[31] - الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص139.
[32] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص158.
[33] - علم الصرف الصوتي، عبد القادر عبد الجليل، ص119/118.
[34] - المرجع نفسه، ص122.
[35] - الصوتيات اللّغوية، عبد الغفار حامد هلال، ص309.
[36] - المرجع نفسه، ص123.
[37] - المرجع نفسه، ص123.
[38] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص164.
[39] - مناهج البحث في اللّغة، تمّام حسّان، ص195.
[40] - المرجع نفسه، ص196/195.
[41] - الدّلالة الصّوتية في اللغة العربية، عبد القادر سليم الفاخري، المكتب العربي الحديث، مصر، ط1، 2007م.
[42] - المرجع نفسه، ص194.
[43] - مناهج البحث في اللّغة، تمام حسان، ص194.
[44] - الصوتيات اللّغوية، عبد الغفار حامد هلال، ص284.
[45] - الأصوات اللّغوية، محمد علي الخولي، ص166.
[46] - المرجع نفسه، ص195/194.
[47] - مناهج البحث في اللّغة، تمام حسان، ص195.
[48] - المرجع نفسه، ص196/195.
[49] - الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص140.
[50] - المرجع نفسه، ص167.
[51] - الصوتيات اللّغوية، عبد الغفار حامد هلال، ص290.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 144- 153



ماهية الإبداع الشعري في كتاب شرح المشكل من شعر المتنبي لابن سيده الأندلسي

What is the poetic creativity in " expound the problematic From the poetry of the Mutanabbi" of Ibn Sidhe.

فريدة مقلاتي
meguellati.farida@univ-khenchela.dz
جامعة عباس لغرور - خنشلة/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/28 تاريخ القبول: 2020/09/20 تاريخ النشر: 2020/12/10



إن الإبداع الشعري عملية غامضة ومعقدة، وهذا ما جعلها محط اهتمام النقاد حيث حاولوا تفسيرها، وتحديد أبرز مقوماتها، وقد أدركوا أن الموهبة كقوة فطرية غير كافية للإبداع، بل لابد من إتقان أصول الصنعة الفنية، فهي من المطالب الأساسية؛ لأن الإبداع الشعري يستمد قيمته الفنية من هذه الصنعة، حيث تسهم بشكل كبير في تحديد أبعاده الجمالية التي تسعى إلى تحقيق التأثير في المتلقي، وهذا ما تجلى في شرح ابن سيده للشعر في كتابه الموسوم بـ: "شرح المشكل من شعر المتنبي" .

الكلمات المفتاحية: إبداع، شعر، نقد، المتنبي. ابن سيده.

ABSTRACT:

Poetic creativity a mysterious and complex process, this is what made it the focus of attention of critics they realized that talent as an innate force is not sufficient for creativity, but it is necessary to master the origins of artistic work; poetic creativity derives its artistic value out from him, contributes to defining its aesthetic dimensions this is evidenced in by the explanation of " Ibn Sidhe, of poetry in : “expound the problematic From the poetry of the Mutanabbi” Where he gave critical reflect his understanding for essence of poetic creativity.

Key words: creativity, poetry, criticism, Al-Mutanabbi , Ibn Sidhe.

مجلة لغة – كلام / مخبر اللغة والتواصل/ المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

1-مقدمة:

إن الإبداع الشعري نشاط إنساني واع إذ لا يعتمد على الموهبة كقوة فطرية يولد بها الإنسان؛ لأنها غير كافية لتحقيقه، بل لا بد من معرفة أصول الصنعة الفنية، فالإنسان الذي يمتلك موهبة تساعده على تحقيق الإبداع من الضروري له صقلها بالمران والدربة، ومعرفة أهم التقانات الأساسية التي تعضدها وتوجهها، وهذا يعني أن الإبداع الشعري يحتاج إلى الطاقة الفطرية التي تعد سر الإبداع الشعري الجيد، ويحتاج أيضا إلى الصنعة التي تعد قدرة مكتسبة، وهي بدورها مطلب أساسي لإنتاج الخطاب الإبداعي المتفرد والمتميز بالانسجام والتعالق، ولا يتحقق هذا التفرد والتميز إلا بالبحث عن «علاقات ومتعلقات ووظائف جديدة ثم إبداء الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات ولإبراز هذه الوظائف»[1]، وهذا يعني أن الإبداع لا ينشأ من فراغ، بل لابد له من جناحين الأول فطري أو طبيعي، أو استعداد شخصي، والثاني صقل هذه الموهبة أو الفطرة وتنميتها وتوجيهها الوجهة المناسبة[2]، ولكن على الرغم من ذلك تبقى عملية الإبداع معقدة، وبخاصة فيما يتعلق بالموهبة الفطرية وطبيعة عملها فكيف فسّر ابن سيده هذه العملية المعقّدة من خلال خطابه الشّارح لشعر المتنبي؟ وما هي علامات الإبداع في الشّعر حسب تصوره؟

والدراسة اعتمدت المنهج الوصفي **لتقريب تصور ابن سيده وتفسيره لتبيان قيمة نظراته النقدية التي تنمّ عن وعيه بالإشكالات النقدية المرتبطة بالنص الشعري.**

2- مفهوم الإبداع:

جاء في معجم "مقاييس اللغة" لابن فارس أن الإبداع هو إيجاد الشيء من العدم، دون الاعتماد على نموذج سابق، إذ يقول: «بدع الباء والدال والعين أصلان أحدهما ابتدأ الشيء وصنعه لا عن مثال سابق، والآخر الانقطاع والكلال»[3]، كما ورد في لسان العرب أن الإبداع هو إيجاد الشيء من لا شيء، وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال سابق، وفلان بِدْعٌ في هذا الأمر؛ أي أول لم يسبقه أحد.[4] ونستشف من قول "**ابن منظور**" أن الإبداع هو الإتيان بالجديد دون الاحتذاء بنموذج أو مثال سابق، وهذا يعني أن مدلول كلمة "الإبداع" من الناحية اللغوية تعني إيجاد شيء جديد على غير مثال سابق.

ووردت كلمة "بدع" بمعنى الخلق في القرآن الكريم[5]، قال تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾ (سورة البقرة/ الآية 117)، وقال: ﴿بديعُ السَّمَاواتِ وَالأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَيءٍ وَهُوَ بِكُلِ شيءٍ عليم﴾(سورة الأنعام/ الآية 101)، والإبداع أعمّ من

الخلق لذا قال: ﴿بديع السموات والأرض﴾، وقال: «خلق الإنسان»، ولم يقل بدع الإنسان وبذلك فالإبداع في الآيتين هو أن الله بدع السموات على غير مثال سابق.

وقد وظف "الجاحظ" (ت 255ه)مصطلح البديع في قوله: «ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب أو معنى غريب عجيب، أو بديع مخترع إلا كل جاء بعده أو معه إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه ... »[6]. ورد ملفوظ "البديع" هنا بمعنى المبتكر الذي لم يسبق إليه.

وقد أقر النقاد القدماء بضرورة الجمع بين الأسس الفطرية والمكتسبة في العملية الشعرية، فالشاعر المبدع عند ابن قتيبة (ت276ه) «هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر»[7]، وهذا القول يوضح مدى وعي النقاد القدماء بطبيعة الإبداع، فهم لا يؤمنون بالقوى الخفية التي تلهم الشاعر القول، بل الوعي والإدراك يلعبان دورا هاما في هذه العملية المعقدة، ولهذا فإن الفارابي (ت 339ه) يفضل الشاعر الذي يعتمد على طبعه، ومعرفته بصناعة الشعر على الشاعر الذي يعتمد فقط على جودة طبعه وحدها.[8] كما نجد أيضا أبا حيان التوحيدي (ت 414ه) بدوره يقر أن الأدب يقوم على ركيزتين أولهما الطبع، ثم الجهد والدراسة والمران[9]؛ لأن المبدع إذا اعتمد على طبعه فقط، وأغفل جانب الدربة والاكتساب لا يحقق الجودة المقصودة، وربما طلب المعنى، ولم يصل إليه، لذلك يجب تقويم الطبع وتصحيحه، لذلك فالشاعر لا يصير فحلا عند النقاد القدماء «حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ»[10]، فهذه المعايير تسهم بشكل كبير في صقل الموهبة، ومعرفة سر صناعة الشعر.

وقد فرق "ابن رشيق" (ت 456ه) بدوره بين الإبداع والاختراع في الأدب بقوله: «والفرق بين الاختراع والإبداع... أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله... »[11]. ونعاين من هذا النص أن ابن رشيق ربط الجديد المبتكر المتميز بمصطلح الاختراع، أما فالإبداع عنده فهو الخروج عن العادة والنمطي، والمألوف، وتجاوز المتعارف عليه من المعاني. فالشاعر عنده لا يكون شاعرا إلا إذا شعر« بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني... كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة»[12]. فهذا النص يوضح لنا طبيعة الشاعر، ومميزاته.

ويرى "محمد طه عصر" أن النقاد العرب القدماء قد استخدموا مصطلح "ابتداع"؛ لأنه أكثر دقة في الدلالة على الابتكار الذي يقرب من الخلق، والأصالة، والجدة، لذلك كان يستخدم قديما كمرادف للابتكار والاختراع من ناحية الوزن والمعنى، ومع أن مصطلح ابتداع يشترك مع الإبداع، والبديع في جذر لغوي واحد إلا أن ثمة فرقا دقيقا، إذ يقصد بمصطلح "بدع" مطلق الخلق والإيجاد؛ دون الاهتداء بنموذج ما، أما مصطلح "أبدع" يقصد به الصنع والإيجاد من عناصر موجودة، ومصطلح ابتدع يقصد به ابتكار المعاني واختراعها، والسبق إليها.[13] وبذلك فمصطلح الإبداع في الأدب هو الصنع اعتمادا على العناصر الموجودة، إذ يعمل المبدع على إيجاد علاقات جديدة تضفي الجدة والابتكار على هذه العناصر.

3- تفسير ابن سيده للإبداع من خلال كتابه " شرح المشكل من شعر المتنبي":

يعتمد الإبداع الشعري عند النقاد القدماء على مؤهلات فطرية وأخرى مكتسبة، إذ لا يمكن لأي مبدع أن يستغنيَ عنهما، وهذا يدل على مدى وعيهم بقيمة هذه العملية، وبخاصة أنها عملية داخلية، وهذا ما جعلها نوعا ما غامضة، وتبقى الأحكام التي توصلوا إليها دائما نسبية، حتى وإن استطاعوا إضاءة بعض جوانبها، وقد تفطن ابن سيده (458هـ)[14] في كتابه " شرح المشكل من شعر المتنبي" إلى أهمية هذه القضية، ويمكن استنباط تصوره من خلال خطابه الشارح لشعره، وبخاصة أن هذه الشخصية قد أثير حولها جدل كبير، وقد أثبت في تعليقاته سبق "المتنبي" إلى بعض المعاني، التي من خلالها يمكن لنا أن نستنبط ماهية الإبداع الشعري عند هذا الناقد.

إذا تمعنا شرح ابن سيده نجده قد فرّق بين الخلق البشري، والخلق الإلهي، ويمكن أن نستنبط ذلك من تعليقه على قول المتنبي:[15]

يُرِيكَ من خَلْقهِ غرائبَهُ في مَجْدِهِ كيف يُخْلَقُ النَّسَمُ

حيث علق عليه بقوله: «...وليس الخلق عنده في قوله "يريك في خلقه غرائبه" الخلق الذي هو إيجاد المعدوم وإخراجه إلى التكُّون؛ لأن ذلك لا يستطيع عليه إلا بارئنا جل وعزّ»[16]. وبذلك إيجاد الشيء من العدم ليس من صفات الإنسان، وإنما الخلق حسب ابن سيده في هذا البيت «إنما ... كناية عن الصُنع، وكنّى عنه بلفظ الخلق ذهاباً إلى ابتداع هذه الغرائب، وهذا من شديد المبالغة . وربما كنى بالخلق عن الصنع، وبين الخالق والصانع فرقٌ...»[17]. نعاين من خلال هذا النص أن ابن سيده حاول تفسير مصطلح الخلق الذي ورد في قول المتنبي، حيث وضح الفرق بين الخلق البشري والخلق الإلهي: فالخلق الذي هو إيجاد المعدوم وإخراجه إلى التكُّون؛ أي الخلق من العدم صفة تكون للخالق، وأما الخلق الإنساني يعني الصنع، وهو الإتيان بالغرائب وهذا من شديد المبالغة، وهذه الصياغة لا تكون

إلا للشاعر الحاذق الذي يمتلك الخيال الفني الذي «لا ينفصل عن الواقع ولو كان يعلو عليه بما يمتلكه من قدرة على التّركيب والخلق»[18]، وبذلك فالخلق من العدم لا يصح إلا لله؛ لأنه وحده من أوجد الأشياء من دون أسباب.

وهذا الإبداع الذي حققه الشاعر من خلال المبالغة التي وردت في وصفه للممدوح تدل على قدرة الشاعر على استثمار ما لديه من خيالات وانفعالات، وما تميز به من كياسة، ومعرفته بالعلاقات الخفية، وإعادة إخراجها إلى الوجود بطريقة جديدة متميزة، فيصبح كأنه أول من ابتدعها، وهذا يدل بدوره على أن «الخيال الفنيّ لا يعمل على منوال المنطق المألوف، ولا يرتبط بقوانين المادّة، فهو يعمل على اكتشاف علاقات جديدة، تجمع المتناقضات في وحدة منسجمة متجانسة، كما تتلاقى في ظلّه الأشياء التي يمكنها أن تتلاقى في الوقع المحسوس»[19].

وعليه فالشاعر قادر بدوره على خلق علاقات جديدة من أشياء موجودة لابتكار معان جديدة، لذلك اقترن مصطلح الخلق عند بعض النقاد بالمبالغة، وقد تداخل مع مصطلحات أخرى هي البديع والإبداع؛ ولكن يبقى هناك فرق بين الخلق الفني، والخلق الإلهي؛ لأن الخلق الفني يتسم بالصفة البشرية، ولكن كلمة الخلق أيضا استعملها النقاد في المجال الأدبي؛ لأنهم أيقنوا بأنها كلمة متسعة تشمل أمرين: «أحدهما تأسيس الشيء لا عن مادة، ولا بواسطة شيء، والثاني أن يكون للشيء وجود مطلق عن سبب، بلا متوسط وله في ذاته أن لا يكون موجوداً، وقد أُفقد الذي له في ذاته إفقادا تاما... فقد يقال (خلق) لإفادة وجود كيف كان، وقد يقال (خلق) لإفادة وجود حاصل عن مادة وصورة كيف كان، وقد يقال (خلق) لهذا المعنى الثاني **لكن بطريق الاختراع من غير سبق مادة فيها قوة وجوده وإمكانه**»[20].

فالمبدع يكون قادرا على الإبداع إذا استطاع الإتيان بتراكيب لا وجود لها في الحقيقة بالرغم من أن ألفاظها موجودة لم يبتدعها، ولكنه بفطنته أوجد لها علاقات جديدة ونظمها على نحو متفرد، وهذا هو المقصود بالخلق الفني عند النقاد القدماء.

وهذا يعني أن هناك نوعين من الجمال «الجمال الطبيعيّ هو من صنع الطّبيعة والجمال الفنيّ هو من صنع الإنسان،أي إنّه جمال مبتدع، مكتشف، مخلوق، إنّه انعكاس النّفس على الطبيعة»[21]، ويبقى الجمال الفني «هو ضرب من الجمال النّفسي الّذي يبدعه الإنسان من خلقه لمثال الأشياء»[22]. وبذلك استطاع المتنبي حسب ابن سيده أن يأتي بتراكيب لم تعرف من قبل فأغرب بذلك، فهو مبدع؛ لأنه أول من سبق إلى إقامة تراكيب جديدة من خلال إيجاد علاقات جديدة لها، ونظمها على نحو لم يسبقه إليه أحد، ومن ذلك قوله:[23]

كَأَنَهَا في نَهَارِهَـا قَمَـرٌ حَفَ به من جِنانِها ظُلَمُ

ناعِمَةُ الجِسمِ لا عِظامَ لَها لَها بَناتٌ وَما لَها رَحِمُ

يصف المتنبي في هذه الأبيات حسب "ابن سيده" بحيرة فشبه استدارتها بالقمر وشبه شدة الخضرة حولها بالسواد، كما أنها ناعمة الجسم وبناتها السمك فهي أمهن وما لها رحم (لها بنات وما لها رحم) وقد أغرب بذلك حسب تصوره؛ لأن البنات مولودة، ولا تلد إلا الرحم، وبذلك فالمتنبي قد أغرب بقوله (وما لها رحم).[24]

وبذلك قد استطاع المتنبي أن يبدع من خلال استخدامه لمفردات موجودة (بنات، رحم...) لم يبتدعها إنما استطاع بفضل حسه الفني، وذوقه وفطنته أن يخلق تراكيب جديدة استطاعت أن تخلق معاني جديدة لا وجود لها في الواقع، فأوجد معاني جديدة بعلاقات جديدة، وبذلك قد سبق وتفنن في إيجاد هذا المعنى الجديد الذي دل على حذقه، وقدرته على تحقيق الإبداع من خلال الموهبة التي طعمها بأصول الصنعة الفنية.

وكذلك قول المتنبي: [25]

بِكُلِّ أَشْعَثَ يَلْقَي المَوْتَ مُبْتَسِمَا حَتَّى كَأَنَّ لَهُ في قَتْلِهِ أَرَبا

وعلق على قول المتنبي بقوله: «إلا أن أبا الطيب أغرب بقوله: (مبتسما)، فهو أبلغ في قلة المبالاة بالمنية... لأن الابتسام مشعر بلذة نفسانية».[26] فابن سيده استخدم لفظة "أغرب" ليدل به على إبداع المتنبي، وتجاوزه للمألوف، وبخاصة أن مصطلح "الغرابة " ارتبط – وهو من أكثر المصطلحات شيوعا في التنظير النقدي القديم- بالإبداع الفني، وهذا ما أقر به الجاحظ بقوله: «إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع»[27].

فالشاعر إذا أغرب في شعره أبدع وأحسن، ونجد أيضا حازما قد ركز في تعريفه للشعر على عنصر الغرابة، حيث يقول:« الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه... بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة... وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها»[28].

نعاين من خلال النص أن الناقد قد جعل الغرابة علامة للشعر الجيد، « فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته»[29]. نعاين إقرار حازم بضرورة الغرابة في القول الشعري؛ لأنه نظر إليه بوصفه خطابا خاصا له مسلك في الأداء يختلف عن مسالك الخطابات اللغوية الأخرى.[30] ، وقد تحدث عن بعض هذه الصور مفسرا مظاهر الغرابة فيها إذ أن المحاكاة تكون فيها على غير ما ألف، ومن ذلك قول أبي عمر بن دراج:

وسلافةُ الأعناب يَشعَلَ نارُها تُهدي إليَّ بيانع العُناب

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع فأغرب في هذه المحاكاة[31]، فالصورة الشعرية في هذا البيت تكشف عن علاقات جديدة تختلف عن العلاقات التي تضفيها عليها العادة؛ لأن المألوف أن لا ترتبط حياة الموجودات بالنار التي تحرق وتحول كل شيء إلى رماد، بل الماء هو أصل كل شيء حيّ، فالشاعر أعاد بناء علاقات الوجود بطريقة تدعو إلى الدهشة والتعجيب، فالغرابة من شأنها أن تحقّق نوعا من الغموض، ولكنه لابد أن يكون غموضا إيجابيا.[32]

ولا تتحقق الغرابة في النص إلا من خلال ظاهرة الانحراف في اللغة والتجديد في المعاني، وقد جنح المتنبي حسب ابن سيده إلى التجديد في المعاني والابتكار فيها حتى أصبحت الغرابة علامة له، فكان له الفضل في ابتكار بعض المعاني، ومنها قول المتنبي:[33]

لَيْسَ كَمَا ظَنَّ غَشْيَةٌ عَرَضَتْ فَجِئْتَنِي فِي خِلاَلِهَا قَاصِد

وقد علّق عليه بقوله: «وعيادة الخيال إياه في تلك الحال (خلال الغشية) أبلغ، وأعرف من عيادته في حد النوم؛ لأن المغشي عليه بمنزلة الميت، والنائم قد يدرك أشياء كثيرة مما يدركه اليقظان كالضحك، الاحتلام، وغير ذلك وما علمنا أحدا من الشعراء ذكر أن خيالا ألمّ به في غشية إلا هذا».[34] إن المتنبي تجاوز في وصفه السائد والمعروف وهو أن الخيال إنما يزور النائم، ولكن الخيال قد زاره، وهو في حالة غشية لا رقدة من شدة الشوق والوجد، وقد انفرد المتنبي عن غيره بهذا الوصف الجديد، وذلك من خلال إقامة علاقة جديدة تنمّ عن تفوقه وتحقيق الإبداع.

ومن إبداعه أيضا قول المتنبي:[35]

مَرَتْكَ ابنَ إبرَاهيمَ صَافيةُ الخَمْرِ فَهُنِّئتَهَا من شَارِبٍ مُسْكرِ السُّكرِ

يرى ابن سيده أنه «قال مُسْكر السّكر، ولم يقل مُسْكر الخمر؛ لأن إسكاره السكر أبلغ من إسكاره الخمر، وهو أذهب في الشعر، وأغرب؛ لأن العَرَض لا يحمل عَرَضًا».[36]

فهو قد أغرب بقوله: "مسكر السكر" فهو خرج عن المألوف والعادة، وأقام علاقة جديدة بين السُّكر والسكَر. كما عمد ابن سيده إلى تبيان إعجابه باستعمال "المتنبي" للمنطق في شعره، وتجلى ذلك في قول المتنبي: [37]

ولا قطعي بك الحديد عليها فكلانا لجنسه اليوم غاز

وعلق عليه ابن سيده مبينا إعجابه به، حيث يقول: «من أبدع الصنعة مثل نفسه بذاته في سيفه بذاته ثم عرضه المتصل به لا يتعداه كالبرق والصليل في عرضه الذي يوقعه بغيره عن حركة واستعمال، وهوة قطعة الحديد، فقدم ما هو من الذات لا يتعداها وآخر ما يتعدى الذات».[38] أبدع المتنبي بأن جعل نفسه بذاته في سيفه بذاته فكلاهما يسعيان لتحقيق أمر واحد، وهو مقاتلة الآخر

من الجنس نفسه، وعليه فالإبداع تجلى في المعنى الجديد الذي جاء به المتنبي من خلال علاقات جديدة أقامها بين الألفاظ.

ونستشف مما سبق أن الإبداع عند ابن سيده هو قدرة الشاعر على التشكيل من مادة موجودة، واقتلاع المفردات من دلالتها المعجمية، وتناسقها المنطقي، وإعادة صياغتها في تركيبة جديدة على غير مثال سابق.

كما ربط النقاد الأندلسيون الإجادة والإبداع بالوضوح، وقد أورد ابن سيده بدوره بيتا للمتنبي بغية تقرير فكرته، حيث يقول المتنبي:[39]

هو الشجاعُ يَعِدُّ البُخل من جبْنٍ وَهُوَ الجَوادُ يعد الجُبنَ من بَخَلِ

وقال أيضا:[40]

فقلتُ: إنَّ الفــتى شَجَاعَـــتُهُ تُريـــهِ في الشُّحِ صُـــورَةَ الفَرَقِ

ولكن ابن سيده يرى أن ابن الرومي قد لخص هذا المعنى وسهلَه أكثر يقول:

البخل جبن والسماح شجاعة لا شك حين تصحح التحصيلا

جبن البخيل من الزمان وصرفه فتهيب الإفضـــال والتـــنويلا

فوضوح المعنى حسب ابن سيده لا يتم إلا إذا كان الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد لا توعّر فيه، فالمبدع لابد أن يقدم نصّه في صورة متناسقة ومنسجمة من ناحية المعنى واللفظ؛ أي تحقيق التعالق والتوازن بين الشكل والمضمون، ويتضح من موقف ابن سيده أن المبدع عليه أن يختار من ألفاظ اللغة ما يناسب المعاني، وأكثرها دلالة عليها، والأبلغ في التصوير، والأحسن في النسق. كما عمد ابن سيده إلى عقد موازنات بين معاني المتنبي، وبعض القدماء منهم امرؤ القيس لتوضيح تصوراته النقدية، ومن هذه الموازنات، يقول المتنبي:[41] **وعُقْلَةُ الظَّبْيِ وَحَتْفُ التَّتْفُلِ**

وكقول امرئ القيس:[42] **بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ**

وقد علق ابن سيده بقوله: «أي أن هذا الفرس قيد للوحش فكذلك هذا الكلب عقله للظبي وحتف التتفل».[43] وقول المتنبي أيضا:[44]

يَتَقَبَّلُونَ ظِلالَ كُلّ مُطَهَّمٍ أَجَلِ الظَّلِيمِ وَرِبْقَةِ السِّرْحَانِ

إذ يرى ابن سيده أن قوله (ربقة السرحان) كقول امرئ القيس (قيد الأوابد) وزاد عليه (أجل الظليم) فبيته هذا الأخير مكافئ لبيته؛ لأن الحتف كالأجل، والربقة كالعقل وصح له الشرف على امرئ القيس.[45] وعليه فالإبداع عنده يعني الاعتماد على المعنى السابق، والزيادة عليه حتى يصبح المعنى

الجديد أشرف، وأقوى من ناحية الدلالة، وبذلك يصبح للمتنبي شرف الزيادة والإجادة في الوقت نفسه.

4- الخاتمة:

نعاين مما سبق أن لفظ "أبدع" حسب تصور ابن سيده هو الخروج عن العادة والمألوف، وتجاوز المتعارف عليه من المعاني، أما "أغرب" يعني المبالغة الشديدة، ولا تتحقق الغرابة عنده في النص إلا من خلال ظاهرة الانحراف في اللغة والتجديد في المعاني، ولكن يبقى هذا المصطلح علامة دالة على الشعر الجيد المتفرد؛ أي يحقق التميز والفرادة للخطاب الشعري عن غيره من النصوص اللغوية الأخرى، وبذلك تصبح الغرابة علامة له. أما مصطلح الخلق فقد حدده من خلال تبيان الفرق بين الخلق البشري والخلق الإلهي؛ فالخلق من العدم صفة تكون للخالق، وأما الخلق الآخر هو الصنع .

كما أن المبدع حسب تعليقات ابن سيده على "شعر المتنبي" لا يمكن أن ينطلق من فراغ ليؤسس شيئا جديدا؛ أي أن يخلق من العدم، بل له خلفيات ابستمولوجية يعتمد عليها وينحت منها شيئا مبدعا سواء بالتحسين أو الزيادة، والإبداع عنده لا يتحقق إلا إذا تمكن المبدع من صياغة نصه في صورة متناسقة من ناحية المعنى واللفظ؛ أي تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون.

الهوامش:

1-مراد، يوسف، (1966م) مبادئ علم النفس العام، دار المعارف،ط5، ص: 267.

2 - ينظر، خفاجي، محمد عبد المنعم، (2002م)، عبقرية الإبداع الأدبي: أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، ط1، ص: 9.

3 - ابن فارس، أبو الحسن بن أحمد، (1979م)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مادة (ب د ع)، ج1، دار الفكر، بيروت، دط، ص: 209.

4- ابن منظور، (1995م)، لسان العرب، (مادة ب د ع)، مج 8، دار صادر بيروت، ط1، ص: 6.

5 - ينظر، نفسه، ص:6.

6 - الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان،ج3. ص: 311.

7 - ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، (1985م)، الشعر والشعراء،ت: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، ص: 29.

8 - ينظر، المرجع نفسه، ص: 118.

9 - ينظر، عبد القادر هني، (1999م)، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 117.

10-ابن رشيق ،أبو الحسن، (1972م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4،ص 197

11 - نفسه ص: 295.

12- ابن رشيق القيرواني،: العمدة، ص؛ ص116

13 - ينظر، عصر، محمد طه، (2000م)، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب ، ط1، عالم الكتب، بيروت، ص: 18.

[14]- ابن سيده (398هـ/458هـ): علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده، أبو الحسن إمام في اللغة وآدابها ولد بمرسية في شرق الأندلس، كان ضريرا، اشتغل بنظم الشعر مدة، ثم انقطع للأمير أبي الجيش مجاهد العامري، ونبغ في آداب اللغة ومفرداتها، وتوفي في دانية، من مصنفاته: المخصص في سبعة عشر جزءا، و"المحكم والمحيط الأعظم"، وشرح المشكل من شعر المتنبي، والأنيق في شرح حماسة أبي تمام.(ينظر، خير الدين، الزركلي (2002)، الأعلام، ج4، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط15، ص؛ 263).

15 - المتنبي، (2010م)، الديوان، ج4، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأنباري، وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، دط، ص؛ 63.

16 - ابن سيده (1996م)، شرح المشكل من شعر المتنبي ، ابن سيده: شرح المشكل من شعر المتنبي، تحقيق مصطفى السقا، وحامد عبد المجيد مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، دط، 1996م، ص؛ 81.

17 . المصدر نفسه، ص؛ 81.

18 - الحاوي، إيليا، (1979م)، في النقد الأدبي ،ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 4، ص؛ 9.

19 - كريب، رمضان، (2009م)، فلسفة الجمال في النقد الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص؛ 143.

20 . الغزالي، (أبو حامد)، (2013م)، معيار المنطق، شرحه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2 ، ص؛ 284

21 - الحاوي، إيليا ، في النقد الأدبي، ص؛14.

22 - المرجع نفسه، ص؛ 15.

23 - المتنبي، الديوان، ج4، ص؛ 68.

24 - ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 29.

25 - المتنبي، الديوان، ج1، ص؛121.

26 . ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 86.

27 - الجاحظ، البيان والتبيين ،ج1، ص؛ 50

28 - القرطاجني، حازم، (1966م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الكتب الشرقية، تونس، دط، ص؛ 71.

29 - المرجع نفسه، ص؛ 71.

30 - الخرازي، بديعة، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس،ص؛ 351.

31 - ينظر، القرطاجني، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،. ص؛ 127.

32 - ينظر، الخرازي،بديعة (دت)، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين: دراسة نقدية وتحليلية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، ص؛ 354.

33- المتنبي: الديوان، ج2، ص؛ 81.

34- ابن سيده: شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 337.

35- المتنبي: الديوان، ج2، ص؛ 137.

36- ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 163.

37 - المتنبي: الديوان، ج2، ص ؛ 176.

38 . ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 25.

39 - المتنبي الديوان، ج3، ص؛ 38.

40 - المصدر نفسه، ج2، ص؛ 372.

41 - المتنبي الديوان، ج3، ص؛ 206.

42 - امرؤ القيس (2004م)، الديوان، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 2004م، ص؛ 53.

43 - ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 99.

44 - المتنبي الديوان، ج3، ص 179.

[45]- ينظر ابن سيده، شرح المشكل من شعر المتنبي، ص؛ 99.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http: //www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 154- 164



المصطلح الفلسفي في الفكر البلاغي والنقدي المغاربي: التخييل نموذجا

The philosophical term in the Maghreb rhetoric and critical intellectuality (Imagining as a sample)

✍ لوالي خالد بوعبد الله
loualikhaled14@gmail.com
مخبر اللغة العربية وآدابها
جامعة عمار ثليجي – الأغواط/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/17 تاريخ القبول: 2020/10/10 تاريخ النشر: 2020/12/10





يَرَى بَعْضُ البَاحِثِينَ أَنَّ الدَرْسَ النَّقْدِيَ وَالبَلَاغِي المغَارِبِي القَدِيمَ، قَدِ ارْتَكَزَ عَلَى مُصْطَلَحَاتِ الفَلْسَفَةِ اليُونَانِيَةِ، خُصُوصًا عِنْدَ النُّقَادِ الذِينَ تَشَبَعُوا بِالمعَارِفِ اليُونَانِيَةِ فِي حُقُولِهَا الفَلْسَفِيَةِ والنَّقْدِيَةِ، مِنْ أَمْثَالِ: أَبِي المطَرِفِ القَرْطَجَنِي والسِّجِلْماسِي... إلخ. وَهُوَ مَا أَثَّرَ عَلَى مُؤَلَفَاتِهِم ومُعَالَجَتِهَا لِلْقَضَايَا النَّقْدِيَةِ مِنْ نَاحِيَةِ المفَاهِيم والمقُولَاتِ، كَقَضِيَةِ (التَخْيِيلِ والمُحَاكَاةِ)، ولربَّمَا ارْتَقَى بِهِم ذَلَكَ إِلَى مُخَالَفَةِ آرَاءِ المشَارِقَةِ فِي دِراسَتِها، حَتَى اسْتِحْدَثُوا طَرَائِقَ و آراءَ خَاصَةٍ بِهِمْ.

فإِذَا تَأَكَّدَ ثُبُوتُ هَذَا التَأَثُرِ: فَمَ الدَاعِي لَهُ؟ وأَيْنَ تَجَلَتْ قَضَايَاهُ فِي مُؤَلَفَاتِهِمْ؟ وكَيْفَ عَبَّرُوا عَنْ تِلْكَ القَضَايَا فِي مُعَالَجَتِهِمْ لِلنُّصُوصِ النَّقْدِيَةِ؟

الكلمات المفتاحية: الدَّرْسُ النَّقْدِيُ المغَارِبِيُ، الفَلْسَفَةُ اليُونَانِيَةُ، التَخْيِيلُ، لِلْقَضَايَا النَّقْدِيَةِ، آراء المشَارِقَةُ .

ABSTRACT:

Some researchers consider that the Maghrib ancient critical and rhetoric lesson has based on the Greek philosophy foundations and concepts, especially the critics who were known by the Greek knowledge in its philosophical and critical fields. Among those critics, there were: Abi Elmatraf 658 Hijri, Elkartajani 684 Hijri, Elsijilmasi 704 Hijri, and Ibn Binaa Elmarakshi 721 Hijri, etc. Thus, they were affected and they reflected that on their writings in dealing with the critical issues at the level of the concepts and sayings such as: (imagining and simulation). This may differs from the Eastern critics' opinions in studying the literary text and developing their own methods. If this affection really exists, what's the reason behind that? Where are its issues shown in their writings? How did they express that issues in dealing with the critical texts?

Key words: the Maghrib critical lesson, the Greek philosophy, imagining, the eastern critics, the literary text.

1. مقدمة:

لَقَدْ ظَهَرَ النَّقْدُ عِنْدَ المَغَارِبَةِ بِمُوَاصَفَاتِ النَّقْدِ المشْرِقِي، -باعْتِبَارِهِ الأَسْبَقَ-، بَعْدَ أَنْ أَخَذَ حَظًّا مِنْ النُّضْجِ وتَجَاوَزَ العَفْوِيَةَ واسْتَوَتْ سُوقُهُ عَلَى أُصُولِ المَنْهَجِ الرَّصِينِ ، لاَ سِيَمَا حِينَ ازْدَهَرَتْ بِيئَتُهُ بالعُلُومِ، وَ ارْتَبَطَ الكَثِيرُ مِنْهَا بالظَوَاهِرِ الأَدَبِيَةِ والشَّرْعِيَةِ التِي اسْتَفَادَتْ مِنْ أُصُولِ المَنْهَجِ العَقْلِي؛ بِفِعْلِ الاحتِكَاكِ بِثَقَافَةِ الآخَرِ مِنْ (الفُرسِ والرُّومِ الهِنْدِ واليُونَانِ).

وَمِنَ الطَبِيعِي والحَالُ هَذِهِ أنْ يَنْشَأَ فِي أَرْضِ المَغْرِبِ نَاشِئَةٌ تُمَارِسُ الفِعْلَ النَّقْدِيَ بِمَلَكَةٍ مُتَمَيِّزَةٍ، تَكْشِفُ عَنْ سِمَاتِ التَأَثُّرِ، مَا دَامَ أَمْرُ الثَّقَافَةِ حَدَثًا مُشَاعًا تَقْبَلُ بِهِ الأُصُولُ والتَقَالِيدُ فِي كُلِّ بِيئَةٍ منْ القُطْرِ العَرِبِي. فسَابَقَتْ إِلَيهِ الأَنْدَلُسُ تَبغِي حَظًّا وَافِرًا مِنْهُ، فالبِيئَةُ البِكْرُ دَخَلَتْ مَجَالَ المُرَاهَنَةِ عَلَى مُقَدَّرَاتِهَا ونُخَبِهَا و نَوَابِغِهَا، فكَانَ لَهَا فِي كُلِّ فنّ و مَجَالٍ حُضُورٌ وتَفَوُّقٌ، كَمَا كانَ لأُخْتِهَا فِي المشْرِقِ، بِفِعْلِ التَلَاقُحُ الفِكْرِي والثَّقَافِي بَيْنَ العَرَبِ واليُونَانِ، الذِي حَصَلَ فِي القَرنِ 4ه مَعَ قُدَامَةَ بن جَعْفَرَ (ت337) و كتابه: (نَقِدَ الشِّعْرِ).وَ وَصَلَ مُتَأَخِرًا إِلَى الغَرْبِ الإِسْلَامِي فِي القَرْنَيْنِ 7و 8 الهِجْرِيَيْنِ مَعَ أبِي المطَرّفِ (ت658ه) و كتابه: (التَنْبِيهَاتُ) و حَازِمِ القَرْطَجَنِي (ت684ه) و كِتَابِه: (مِنْهَاجُ البُلَغَاءِ) و السِجِلْمَاسِي (704ه)و كتابه: (المَنْزَعُ البَدِيعُ).فَلَعَلَّ هَذَا التَلَاقُحَ الثَّقَافِيَ جَعَلَهُمْ يُعَالِجُونَ فِي مُؤَلَفَاتِهِمْ قَضَايَا نَقْدِيَةً وبَلَاغِيَةً بِرُؤْيَةٍ مَنْطِقِيَةٍ، كَانَ مِنْ أَبْرَزِهَا قَضِيَةُ التَخيِيّلِ، فَمَا هُوَ التَخيِيلُ؟ وَمَا مَفْهُومُهُ فِي الثَّقَافَةِ اليُونَانِيَةِ؟ وكَيْفَ عَبَّرَ عَنْهُ كُلٌّ منْ (أبِي المطَرِفِ وَ القَرْطَجَنِي و السِّجِلْمَاسِي فِي مُنْجَزَاتِهِمْ النَّقْدِيَةِ

إنَّ الجُهُودَ النَّقْدِيَةَ المغَارِبِيَةَ فِي الحَقِيقَةِ تُحَاوِلُ أنْ تُجَارِيَ نَظِيرَاتِهَا فِي المشْرِقِ، بَعْدَ أَنْ تَحَتَّمَ عَامِلُ المنَافَسَةِ بَيْنَ البِيئَتَيْنِ فِي القَضَايَا والمنْجَزَاتِ الحَضَارِيَةِ، وعَلَيْهِ صَارَ المشْرِقُ حَيًّا فِي وَعْيِ المغَارِبَةِ بالتَقْمُصِ أَحْيَانًا، والتَمَيُّزِ والتَّجَاوُزِ فِي أَحَايِينَ أُخْرَى. ذَلِكَ أَنَّ مِنْهُمْ شُعَرَاءَ وصُنَاعاً للكَلِمَةِ، يُحَقِقُونَ مِنْ خِلَالِهِمْ الاكْتِفَاءَ، والاسْتِقْلَالَ بالبَرَاعَةِ النَّقْدِيَة المغْرِبِيَةِ عَنْ المشْرِقِيَةِ، مَعَ الاعْتِقَادِ بِبُلُوغِ الرُّشْدِ فِي التَصَرُّفِ بالحِكْمَةِ والمعْرِفَةِ والخِبْرَةِ الحَاصِلَةِ عَنْ المشَارِقَةِ ومُؤَلَفَاتِهِمْ كـ الأَصْمَعِي (ت 206ه) و كِتَابِهِ: (الفُحُولَةُ) وابن سَلَامِ الجُمَحِي (ت232ه)و كتابِهِ: (طَبَقَاتِ فُحُولِ الشُعَرَاءِ) وابن قُتَيْبَةَ(ت276ه)وكتابِهِ(الشِّعْرُ والشُعَرَاءُ)و ابنُ طَبَاطِبَا (ت322ه) وكتابِهِ: (عِيَارُ الشِّعْرِ) المرْزُوقِي (ت421) وعَمُودِ الشِّعْرِو(شَرْحِهِ لحَمَاسَةِ أَبِي تَمَامٍ)و عَبَدُ القَاهِرِ الجُرْجَانِي (ت471ه) ونَظَرِيَةِ النَّظْمِ فِي كتَابِهِ: (دَلَائِلُ الإِعْجَازِ) وقَدْ تَبَلْوَرَتْ هذه المَجْهُودَاتُ النَّقْدِيَةُ لتُزَيِّنَ صَرْحَ النَّقْدِ الأَدَبِي عِنْدَ العَرَبِ .

بَيْدَ أَنَّ الملاحَظَ منَ النّقْدِ المغَارِبِي أنّهُ قَدْ أَفَادَ واسْتَفَادَ مِنْ تِلْكَ الجُهُودِ النَّقْدِيَةِ المشْرِقِيَةِ، ثُمَّ عَمَدَ إِلَى صِيَاغَتِهَا بمَا يَتَنَاسَبُ وقُطْرَهُ الجُغْرَافِي وخُصُوصِيَتِهِ المعْرِفِيَةِ، بِحُكْمِ قُرْبِهِ مِنَ الرَافِدِ اليُونَانِي الذِي اتْصَلَ بِالثَّقَافَةِ العَرَبِيَةِ عَبْرَ تَرْجَمَةِ كِتَابِ أَفْلَاطُون (ت 384ق.م) (الجُمْهُورِيَةِ) و كَتَابِ أَرِسْطُو (322ق.م) (فَنَ الشِّعْرِ)، إِلَّا أَنَّ هَذَا الأَخِيرَ كَانَ لَهُ الدَوْرُ البَالِغُ فِي تَطورِ النَّقْدِ العَرَبِي وخُرُوجِهِ مِنْ بَوْتَقَةِ الانْطِبَاعِيَةِ العَرَبِيَةِ .فذَهَبَ السَّيُوطِي(ت911ه) إلى أنَّ أَوَلَ تَرْجَمَةٍ وُجِدَتْ لِلْكِتَابِ

كَانَتْ عَلَى يَدِ مَتَى بنَ يُونِسْ الغَنَائِي (ت328ه)[1] ثُمَّ لَحِقَتْهَا تَرْجَمَاتِ الفَارَابِي (ت339ه) وابنِ سِينَا (427ه) وابنِ رُشْدٍ (ت595ه) ، ولمّا اطلَعَ النُّقَادُ المغَارِبَةُ على هَذِهِ التَرْجَمَاتِ تَأَثَّرُوا بِهَا تَأَثُّرًا بَالِغًا وَرَاحُوا يُطَبِقُونَ مَا اسْتَوْعَبَتْهُ أَفْهَامُهُمْ عَلَى القَضَايَا النَّقْدِيَةِ والأَدْبِيَةِ، التي مِنْ جُمْلَتِهَا قَضِيَةُ التَخْيِيلِ.

2. التَخْيّيلُ(L'imagination):

1.2.لغة:

يَقُولُ ابن فَارِس فِي (مَقَايِيسِ اللُّغَةِ) عَنِ الخَيَالِ : « هُوَ الشَّخْصُ، و أَصْلُهُ مَا يَتَخَيَلُهُ الإِنْسَانُ فِي مَنَامِهِ لأَنَّهُ يَتَشَبَهُ ويَتَلَوَّنُ، ... وتَخَيَّلَتْ السَّمَاءُ إِذَا تَهَيَّأَتْ لِلْمَطَرِ، ولاَبُدَ أَنْ يَكُونَ عِنْدَ ذَلِكَ تَغَيّرُ لَوْنٍ، والمخَيِّلَةُ: السَّحَابَةُ، ...والخَيَالُ لِكُلِّ شَيْءٍ تَرَاهُ كَالظِلِ، وَكَذَلِكَ خَيَالُ الإِنْسَانِ فِي المرَآةِ »[2]

وَجَاءَ عِنْدَ ابنِ مَنْظُورٍ في (لِسَانِ العَرَبِ) بَابُ (خَيَلَ): «خَالَ الشَّيْءَ يَخَالُ خَيْلاً و خَيْلَةً و خَالاً وخَيْلاً وخَيَلاَنًا و مَخَالَةً و مَخْيَلَةً و خَيْلُولَةً: ظَنَّهُ.... وخَيَّلَ فِيهِ الخَيْرَ وتَخَيَّلَهُ: ظَنَّهُ وتَفَرَّسَهُ، وخيَّلَ عَلَيْهِ: شبَهَ.... وتَخَيّلَ الشَّيءَ لَهُ: تَشبَّهَ.و تُخُيِّلَ لَهُ أَنَّهُ كَذَا أَيْ تُشُبَّهَ وتَخَايَلَ ، وتَخَيَّلْتُهُ فتَخَيَّلَ لِي، ...، والخَيَالُ والخَيَالَةُ: مَا تَشَبَّهَ لَكَ فِي اليَقَظَةِ والحُلْمِ مِنْ صُورَةٍ وَطَيْفِ الشَّخْصِ»[3] فابنُ مَنْظُورُ يَرَى أَنَّ التَخْيِيلَ يَحْتَمِلُ مَعَانٍ كَثِيرَةٍ مِنْهَا الظَّنُ والتَفَرُسُ والتَحَقُقُ و التَصُوُّرُ .وله مَعَانِي أُخْرَى مِنْهَا: الوَهْمُ، كَقَولِهِ تَعَالَى: (فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ) سورة طه: 66

كَمَا تَتَفِقُ القَوَامِيسُ الأَجْنَبِيَةُ معَ المفْهُومِ العَرَبِي لِلْخَيَالِ و التَخَيُل المعَبَّرُ عَنْهُ باللُّغَةِ الفَرَنْسِيَةِ (Imagination)فَفِي (المنهلِ الوَسِيطِ) جَاءَ اللَّفْظَ يُقَابِلُ عِدَةَ مَعَانٍ مِنْهَا: تَصَورٌ وَتَخَيُلٌ Imaginable وخَيَالِي أَوْ وَهْم Imaginaire ، واسِعُ الخَيَالِ: Imaginative وتَخَيَّلَ أَوْ ابْتَكَرَ أو تَصَوَّرَ أو تَوَهَّمَ ظنّ. Imaginer [4] وَهَذَا التَوَجُهُ هُوَ نَفسُ تَوَجُهِ أَصْحَابَ القَوَامِيسِ العَرَبِيَةِ فِي شَرْحِ كَلِمَةِ (خَيَلَ).

ولاَ شَكَّ أَنَّ النُّقَادَ والبَلاَغِيينَ العَرَبَ يَدِينُونَ للثَّقَافَةِ اليُونَانِيَةِ القَدِيمَةِ، التي كَشَفَتْ عَنْ مصْطَلَحِ (الخَيَالِ أَوْ التَخْيِيلِ)، فَهِيَ تُحَتِّمُ عَلَيْنَا -قَبْلَ الوُلُوجِ إِلَى البَحْثِ-. النَّظَرَ في مَفْهُومِ التَخْيِيلِ عِنْدَ المعَلِّمِ (أفلاَطُون) وتِلْمِيذِهِ (أَرِسْطُو)، ثُّم العَطْفِ عَلَى مَفْهُومِهِ عِنْدَ نُقَادِ الغَرْبِ الإِسْلاَمِي (أَبِي المطَرِفِ و القَرْطَجَنِي و السِّجِلْمَاسِي) .ثُمَّ التَفْرِيقِ والمقَارَنَةِ بَيْنَ مَفْهُومِ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ .

2.2مفهوم التخيّيل في الثّقافة اليونانية :

تُعتَبَرُ الثَّقَافَةُ اليُونَانِيَةُ مَهْدَ أَغْلَبَ العُلُومِ الفَلْسَفِيَةِ و الأَدبِيَةِ والبَلاَغِيَةِ؛ عَلَى غِرَارِ النَّقْدِ الشِّعْرِي أَوِ الفَنِي بالعُمُومِ، الحَاصِلِ فِي مُسَاجَلاتِ أَرْبَابِ الفَلْسَفَةِ مَعَ السُوفسْطَائِيينَ و الشُعَرَاءِ وحَتَى الفَنَانِيينَ مِنْ أَصْحَابَ (الغِنَاءِ والرَّسْمِ والنَّحْتِ).

1.2.2. مَفهوم أفلاطون (للتخييل):

يَظْهَرُ مَفْهُومُ أفْلاطُونَ لِلْتَخْيِيلِ مِنْ نَظْرَتِهْ السَّوْدَاوِيَةْ لِلْشِّعْرْ. مع العِلْمِ أنَّ كُلَّ الفُنُونِ التي نَرَاهَا فِي الوَاقِعِ عَبَرَ عَنهَا أَفْلاَطُون (بالمحَاكَاةْ). وخَاصَةً الشِّعرَ. كَمَا يَقُولُ : «إنّهُ يُفْسِدُ أفْهَامَ السَامِعِينَ»[5] ذَلْكَ أنَّهُ. يُشَوّهُ ويُزَيفُ المعَارِفَ الحَقِيقِيَةَ في أَذْهَانِ المتَلَقِينَ و يُحَولُهَا إلى مَعَارِفَ غَيْرَ حَقِيقِيَةٍ لَا يُمْكِنُ إدْرَاكُهَا بالعَقْلِ. فَأَفْلَاطُون يُقَلِلُ مِنْ شَأْنِ المحَاكَاةِ والفُنُونِ التِي تَتَخِذُهَا أَسَاسًا لِقِيَامِهَا. وأَكْثَرُ تِلْكَ الفُنُونِ ازْدِرَاءً عِنْدَهُ(الشِّعْرُ) . لِذَلِكَ طَرَدَ الشُّعَرَاءَ مِنْ جُمْهُورِيَتِهِ المثَالِيَةِ «دَوْلَتُهُ عَقْلِيَةٌ مُنَظَّمَةٌ . والشِّعْرُ عَاطِفِيٌ مُضْطَرِبٌ فَضْلاً عَنْ أنَّهُ ضَارٌ حَقِيرٌ»[6] وإصْدَارُهُ لِحُكْمِ الاحْتِقَارِ نَابِعٌ مِنْ اعتِقَادِهِ بِوُجُودِ آلَهَةٍ للشِّعْرِ* هِيَ التِي تُلْهِمُهُ الشُّعَرَاءَ وتَتَحَكَّمُ فِيهِمْ وفِي شِعْرِهِمْ. فَهُمْ مُقَيَّدُونَ فِي تَصَوُرَاتِهِمْ لِلْشِّعْرِيَةِ. فَالشَّاعِرُ عِنْدَهُ إنَّمَا هُوَ مُنْشِدٌ مُلْهَمٌ. تَبُثُّ الآلِهَةُ حَدِيثَهَا عَلَى لِسَانِهِ»[7] فالخَيَالُ (أو التَخْيِيلُ) عِنْدَ أفْلَاطُون هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ جُنُونٍ عُلْوِي* لاَ دَوْرَ لِلْشَاعِرِ فِيهِ وَ إِنَّمَا هُوَ تَسْيِيرٌ وتَحَكُمٌ مِنَ (آلِهَةِ الشِّعْرِ)كَمَا يُوَضِحُ فِي مَوْضِعٍ آخرَ قَائَلًا: «ذَلِكَ أَنَّ كُلَّ الشُّعَرَاءِ المُجِيدِينَ سَوَاءَ أَكَانُوا شُعَرَاءَ المَلَاحِمِ ومِنْ الشُعَرَاءِ الغِنَائِيِينَ* لَا يُؤَلِفُونَ قَصَائِدَهُم الجَمِيلَةَ لَا عَنْ فَنٍ وحَذْقٍ، و لَكِنْ لِأَنَّهُ يُوحَى إِلَيْهِمْ. ولأَنَّ رُوحًا تَنْقُصُهُمْ »[8] فَهُمْ يُعَوّضُونَ ذَلِكَ النَقْصَ بالإبْدَاعِ. ومِنْ هُنَّا فَإِنَّ الخَيَالَ عِنْدَهُ هُوَ تَزْيِيفُ المزَيَفِ فَهُوَ نَاقِصٌ مَرَتَيْنِ. المرَّةُ الأُولَى لَمَّا أُخِذَ مِنْ عَالَمِ المثُلِ والمرَّةُ الثَّانِيَةُ لمَّا جَاءَ الشَّاعِرُ أو النّحَاتُ أو الرّسامُ فحَاكَى المثَالَ فَهُو يَبْتَعِدُ بِمُخَيلَتِهِ عَنَ الحَقِيقَةِ مَرتَيْنِ.

2.2.2 مفهوم أرسطو(للتخييل):

إنَّ نَظْرَةَ التِلْمِيذِ لِلتَخْيِيلِ تَخْتَلِفُ اخْتِلَافًا جَوْهَرِيًا عن نَظْرِ الأسْتَاذِ. ذَلكَ أنَّ أَرِسْطُو يَنْظُرُ إِلَى الشِّعْرِ عَلَى أَنَّهُ فِطْرَةٌ وغَرِيزَةٌ فِي الإنْسَانِ يُعَبَّرُ عَنْهَا بالمُحَاكَاةِ. ولَيْسَ كَمَا قَالَ المعَلّمُ أنَّهُ وَحْيٌ و إِلْهَامٌ مِنَ الآلِهَةِ. فالشِّعْرُ يَعْتَمِدُ عَلَى المخَيلَةِ لِيُلَامِسَ الأَحَاسِيسَ والمشَاعِرَ. ومِنْهَ فإنَّ الخَيَالَ و التَخْيِيلَ عِنْدَ أَرِسْطُو يَقُومُ عَلَى عَمَلِيَةٍ ذِهْنِيَةٍ مُرْتَبِطَةٍ بالمحْسُوسَاتِ. و مُتَعَلّقَةٌ عِنْدَهُ بِحَاسَةِ (البَصَرِ)لأَنَّهَا الحَاسَةُ الوَحِيدَةُ التِي تَتَعَلَّقُ بالصُّورَةِ . فَهِيَ مُنْقَسِمَةٌ «فبَعْضُهَا يَبْقَى فِينَا ... وبَعْضُهَا الأَخَرُ يُحْجَبُ بالانْفِعَالِ أَو الأمْرَاضِ أَوْ النُومِ»[9] فَهُوَ يَرْبِطُ التَخْيِيلَ بالصُورَةِ. باعْتِبَارِهِ عَمَلِيَةً غَيْرَ مَحْسُوسَةٍ تَرْتَكِزُ عَلَى الموجُدَاتِ الخَارِجِيَةِ المتَخَيلَةِ. فَهُوَ «عِبَارَةٌ عَنْ الآثَارِ التِي يُدْرِكُهَا الحِسُ فَالخَيَالُ هُوَ حَرَكَةٌ نَاشِئَةٌ عَنْ الإحَسَاسَاتِ فِي الذِهْنِ»[10] فَأَرِسْطُو هُنَا يُعَلِّقُ التَخْيِيلَ بالإحْسَاسِ والعَقْلِ. لأَنَّهُ يَعْمَلُ كَوَسِيطٍ بَيْنَ الشُعُورِ والتَفْكِيرِ. أَيْ: أَنَّ التَخْيِيلَ عَمَلِيةٌ عَقِلِيَةٌ شُعُورِيَةٌ تَنتَهِي بالانْجِذَابِ نَحْوَ الشَّيْءِ أَوِ النُفُورِ مِنْهُ ويُسَمِيهَا(بالنُّزُوعِ). خَاصَةً حِينَمَا نَاقَشَ الأَجْنَاسَ الأَدَبِيَةَ الإغْرِيقِيَةَ. (المأْسَاةُ والملْهَاةُ). فلاَحَظَ أَنَّ المتَلَقِي تَحْدُثُ لَهُ حَالَةٌ نَفْسِيَةٌ . إمَا البُكَاءُ فَهُوَ: (أَلَمٌ) أو الضَحِكُ فَهُوَ : (لَذَةٌ). و عَبرَ عَنْهُمَا (بالتَطْهِيرِ). وقدْ حَوَلَهُ النُّقَادُ العَرَبُ إلى مُسَمَى: التَخْيِيلِ.

3.2. التخيّيل عند النّقاد المغاربة:

لمّا انْتَشَرَتْ تَرْجَمَاتُ كُتُبِ الاغْرِيقِ(الجُمْهُورِيَةُ ونَقْدُ الشِّعْرِ) أَخَذَ النُّقَادُ العَرَبُ يَسْتَفِيدُونَ مِنْهَا، ويُحَاوِلُونَ تَطبِيقَ قَضَايَاهَا عَلَى المدَوَنَاتِ الأَدَبِيَةِ والنَّقْدِيَةِ فِي المشَرْقِ والمغْرِبِ . إلاَ أَنَّ نُبُوغَ عُلَمَاءَ المغْرِبِ والأنْدَلُسِ في تَطْبِيقَاتِهِمْ تِلْكَ، جَعَلَهُمْ يَأْتُونَ بِمَقُولَاتٍ فَذَةٍ تُعَبِرُ عَنْ تَمَكُّنِهِمْ منَ الفَلْسَفَةِ وهَضْمِ مَعَانِيهَا ، ومِنْ أبرزِ هَؤُلَاءِ النُّقَادِ (أَبُو المطَرِفِ بنُ عَمِيرَةَ ، وحَازِمِ القَرْطَجَنِي ، والسِّجِلْمَاسِي)

1.3.2. أبو المطرف بن عميرة(ت658 ه):

لَمْ يَهْتَمْ أَبُو المطرفِ بنُ عَمِيرَةَ* فِي كِتَابِهِ (التَنْبِيهَاتِ) بالتَخْيِّيلِ كَثِيرًا، لأَنَّهُ كَانَ مُنْشَغِلًا بالرَّدِّ عَلَى مُعَاصَرِهِ ابنَ الزَّمْلَكَانِي*، وتَظْهَرُ لَنَا فِي مُؤَلَفِهِ بَعْضَ التَلْمِيحَاتِ التِي تُوَضِّحُ مُيُولَهُ الفَلْسَفِي والمنْطِقِي، الذِي يَتَجَلَى فِي تَعْرِيفِهِ لِلْبَلَاغَةِ إِذْ يَقُولُ «إِنَّهَا صِنَاعَةٌ تُفِيدُ قُوَةَ الإِفْهَامِ عَلَى مَا يُرِيدُهُ الإِنْسَانُ أو يُرَادُ مِنْهُ، بِتَمَكُّنٍ منْ إيقَاعِ التَّصْدِيقِ بِهِ وإِذْعَانَ النَّفْسِ لهُ»[11] وهَذَا تَعْرِيفٌ جَدِيدٌ عَلَى التُرَاثِ البَلَاغِي الذِي عَرّفَ البَلَاغَةَ بِأَنَّهَا (مُطَابَقَةُ الكَلَامِ لمقْتَضَى الحَالِ)[12] ، لِيُعْلِنَ أَبُو المطَرِفِ عنْ مِيلادِ إِتِجَاهٍ بَلَاغِي جَدِيدٍ يُسَمِيهِ النُّقَادُ بالإِتِجَاهِ الفَلْسَفِي، الذِي تَشَبَعَ بِفِكْرِ اليُونَانِ والفَلَاسِفَةِ العَرَبِ (الفَارَابِي وابن سِينَا وابن رُشْدِ)[13]

إنَّ التَخْيِّيلَ عِنْدَ أَبِي المطَرِفِ مُتَدَاخِلٌ مَعَ المحَاكَاةِ ومُنْصَهِرٌ فِيهَا، إِذْ يَعْطِيهِ مَنْحىً بَيَانِيًا و يُعَلِقُهُ بِهِ، حَتَى جَعَلَهُ مُرْتَبِطًا بِالتَّمْثِيلِ والمجَازِ والاستِعَارَةِ، ومَنْ أَقْوَالِهِ التِي وَجَهَ فيها التَخْيِّيلَ فِي التَمْثِيلِ قَوْلُهُ: «فَأَمَا اسْتَعْمَالُ التَمْثِيلِ فِي البَلَاغَةِ فجَادَّةٌ مِنْ جُوَّادِهَا فِيهَا لخُيّلِهَا اسْتِبَاقٌ... وللتَخْيِّيلِ ومَا يَحْصُلُ عَنْهُ فِي هَذَا الفَنّ البَاعُ المدِيدُ، و المدَى البَعِيدُ ، وَقَدْ أَحْسَنَ بَعْضُهُمْ فِي القَوْلِ: هَجَرَ المدَامَةَ حِينَ خَيَلَ لَوْنَهَا ... بَوْلَ السَّقِيمِ أَتَى بِهِ لِعَلاجِ

أَلَا تَرَى كَيْفَ بَنَى الأَوَلَ هُجْرَانَ المدَامَةِ عَلَى مَا خَيْلَهُ مِنَ الفُضْلَةِ المسْتَقْذَرَةِ ، و بَنَى هَذَا حُبَّهَا عَلَى مَاخَيَّلَتْ الزُجَاجَةُ»[14] وهَذَا مِنْ التَمْثِيلِ البَلِيغِ الذِي يُسَمِيهِ عُلَمَاءُ البَلَاغَةِ بالتَشْبِيهِ البَلِيغِ(بَوْلَ السَّقِيمِ)حَيْثُ شَبه فُضْلَةَ الخَمْرِ بِبَوْلِ السَّقِيمِ.

ومنَ المجَازِ مَا سَاقَهُ فِي مَعْرِضِ رَدِّهِ عَلَى ابنِ الزَّمْلَكَانِي حِينَما اسْتِشْهَادَ فِي الاسنَادِ الافْرَادِي بِبَيْتِ الخَنْسَاءِ الذِي تَقُولُ فِيهِ: تَرْتَعَ مَا غَفَلَتْ حَتَى إِذَا ادكَرَتْ ... فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وإِدْبَارٌ

فَيَقُولُ: «فَقَالَ: فَكَأَنَّ النَاقَةَ بِجُمْلَتِهَا إِقْبَالٌ وإِدْبَارٌ وحَتَى كَأَنَّهَا تَجَسَمَتْ مِنْهُمَا، ... و يَخْشَى عَدَوَاهَا العُقَلَاءَ، وَبِرَدٍ يَكْسِرُ مِنْهُ الاصْطِلاءَ، وَ لَوْ اتَجَهَ لهَا أَنْ تقُولَ: فَإِنَّمَا هِيَ مُقْبِلَةٌ ومُدْبِرَةٌ لَهَا إِقْبَالٌ وإِدْبَارٌ ...وخَيَّلْتَ المعْنَى المقْصُودَ مِنْ مُحَاكَاتِهَا نَفْسَهَا»15 فَعَلَّقَ المحَاكَاةَ بالمجَازِ حِينَ رَبَطَ بَيْنَ إِقْبَالِ وإِدْبَارِ النَاقَةِ كأَنَّهَا تُحَاكِي غَيْرَهَا و مَا هي إلاَّ مُحَاكَاتِهَا لنَفْسِهَا.

وأمَّا التَشْبِيهُ فيقول عنه: «(إنَّهُ رُكْنٌ منْ أَرْكانِ البَلاغَةِ) .ثُمَّ يُفَرِقُ بَيْنَ أَنْوَاعِ المحَاكَاةِ (المحَاكَاةُ بالتَشْبِيهِ والمحَاكَاةُ بالاسْتِعَارَةِ) فَأَمَّا مُحَاكَاةُ التَشْبِيهِ مُحَاكَاةُ شَيْءٍ بِشَيْءٍ بِأَدَاةٍ مِنْ أَدَوَاتِ التَّشْبِيهِ، وذَلِكَ مِثْلَ كَأَنَّ وَالكَافِ وَمِثَّلَ لَهُ:

كَأَنّمَا النَّارُ في تَلَهبِهَا ... والفَحْمُ مِنْ فَوْقِهَا يُغَطِيهَا

زَنْجِيَةٌ شَبَّكَتْ أَنَامِلَهَا ... مِنْ فَوْقِ نَارَنْجَةٍ لِتُخْفِيهَا»[16] وهذَا تَشْبِيهٌ تَمْثِيلِيٌ صُورَةٌ بصورةٍ أُخْرَى.

وأمَّا المحَاكَاةُ بالاسْتِعَارَةِ فَسَاقَ لَهَا أَقْوَلاً مِنْهَا، (عَيْنُ الرِضَى تُغْضِي عَنْ عَيْبْهِ) و(ماءُ الحَيَاءِ يَسِيلُ مِنْ وَجْهِهِ) والفَرْقُ بينٌ؛ فَمَا سَبَقَ هَوَ جَعل شَيْءٍ شَيْئًا(تَشْبِيهٌ بَلِيغٌ) أَوْ جَعْلُ شَيْءٍ كَشَيْءٍ وهوَ(التَشْبِيهُ)[17] و المثَالُ الأَخِيرُ جَعَلُ شَيْءٍ لِشَيْءٍ وهُوَ (اسْتِعَارَةٌ مَكْنِيَةٌ) . فالمؤلِفُ يَرْبِطُ التَخْيِّيلَ بالمحَاكَاةِ و يَسَيرُ بهَا إِلَى جَمِيعِ أَنْوَاعِ البَيَانِ(التَشبِيهُ والمجَازُ و الاسْتِعَارَةُ).

وبمَا أنَّ أقْوالَ أَبِي المطرِفِ قَلِيلَةٌ فِي التَخْيِيلِ لَا تَعْدُو أَنْ تَكُونَ تَلْمِيحَاتٍ، فسَنَكْتَفِي فِي المقَارنَةِ بينَ القَرْطَجَنِي والسِّجِلْمَاسِي لاشْتِمَالِ كِتَابَيْهِمَا عَلَى فُصُولٍ خَاصةٍ بالتَخْيّيلِ ومَفْهُومِهِ .

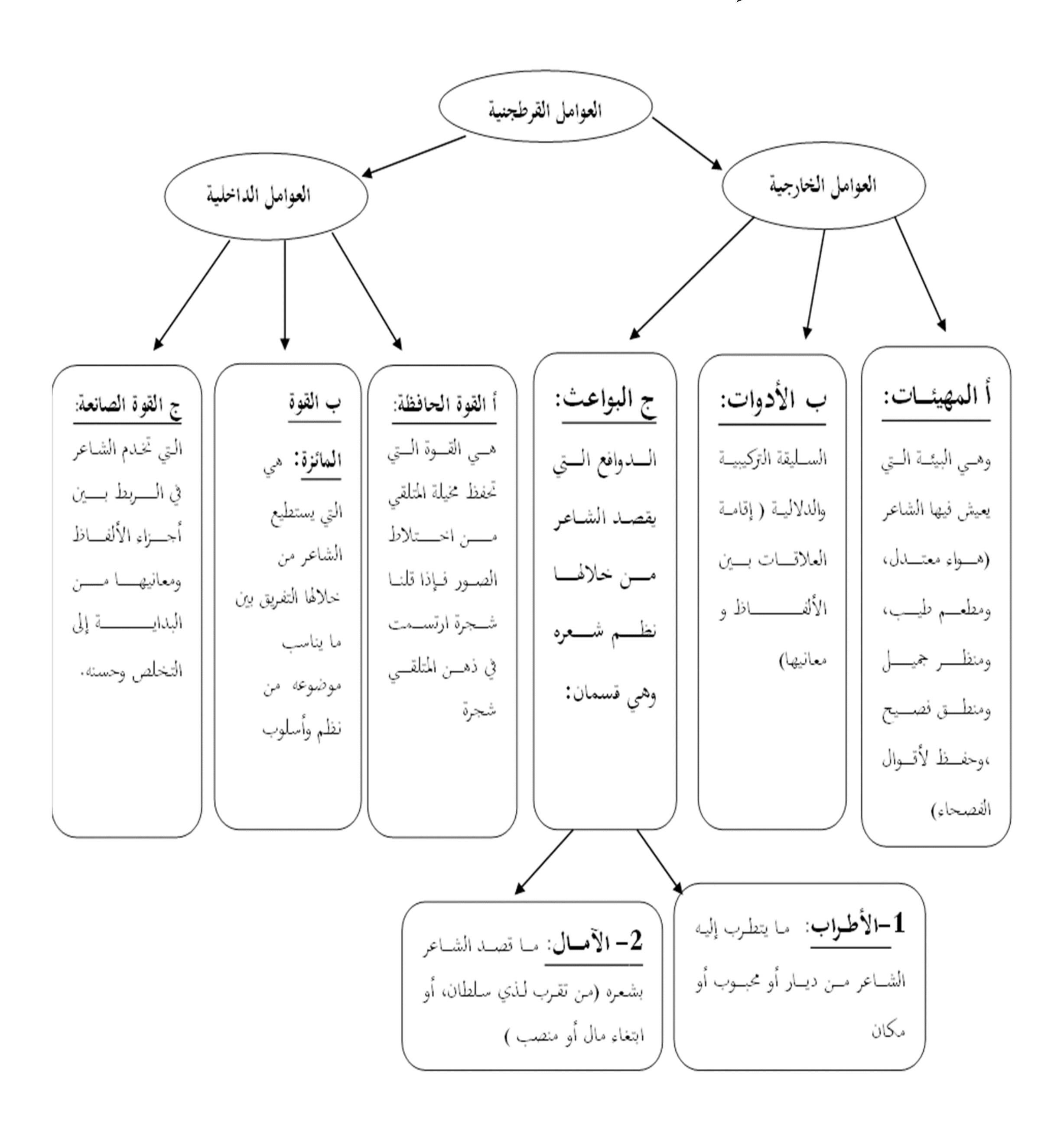
2.3.2. عند حازم القرطجني(ت684هـ):

حاولَ القَرْطَجَنِي إعْطَاءَ مَفْهُومٍ شَامِلٍ للشِعْرِ بالاعْتِمَادِ عَلَى المفَاهِيمِ التِي قدَّمَهَا الفَلَاسِفَةُ الإِغْرِيقُ و النّقادُ العَرَبُ، وذَلِكَ بتَطْبِيقِ النَظْرَةِ الأَرِسْطِيَةِ للشِعْرِ عَلَى المدَوَنَةِ الشِعْرِيَةِ العَرَبِيَةِ ولَكِنْ بِشَيْءٍ مِنَ التَوَسُّعِ فِي التَطْبِيقِ والمحَافَظَةِ عَلَى الخُصُوصِيَةِ. حَيْثُ ينْطَلِقُ فِي مَفْهُومِهِ للتَخْيِّيلِ اعْتِبَارًا مِنْ تَعْرِيفِهِ للشِّعْرِ إِذْ يَقُولُ: «الشِّعْرُ كَلَامٌ مُخَيَّلٌ مَوْزُونٌ ، مُخْتَصٌ فِي لِسَانِ العَرَبِ بِزِيَادَةِ التَقْفِيَةِ و التِئَامِهِ مِنْ مُقَدِمَاتٍ مُخَيلَةٍ، صَادِقَةٍ كَانَتِ أَوْ كَاذِبَةٍ، لاَ يُشْتَرطُ فِيهَا - بمَا هِيَ شِعْرٌ - غَيْرَ التَخْيِيلِ»[18] فهُوَ يُقِرُّ بأنَّ التَخْيّيلَ عُنْصُرٌ أَسَاسِيٌ فِي العَمَلِيَةِ الإِبدَاعِيَةِ الشِّعْرِيَةِ، فالشَّاعِرُ يَقْرِنُ بَيْنَ الغَرَابَةِ والحَقِيقَةِ فِي شِعْرِهِ مَعَ الاسْتِخْدامِ الخَلّاقِ للّغَةِ. ثمَّ يُعَرِفُهُ تَعْرِيفًا آخَرَ بِزِيَادَةِ القَصْدِ الذِي يَرْمِي إِلَيْهِ الشَّاعِرُ مِنْ تَحْبِيبِ شَيْءٍ أو تَبْغِيضِهِ للمُخَاطَبِ فيقول: «الشّعْرُ كَلَامٌ مَوْزُونٌ مُقفَى مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يُحَبِّبَ إِلَى النَّفْسِ مَا قَصَدَ تَحْبِيبَهُ إِلَيْهَا ، وَيُكَرِهَ إِلَيْهَا مَا قَصدَ تَكْرِيهَهُ، لِتُحْمَلَ بذَلِكَ عَلَى طَلَبِهِ أَوْ الهَرَبِ مِنْهُ، بِمَا تَضْمَنُ مِنْ حُسْنِ تَخيِيلٍ لَهُ »[19]

وهنَّا يَظْهَرُ وَفَاءُ القرطَجَنِي لعَقْدِ التَوَاصُلِ العَرَبِي فِي تَعرِيفِ الشّعْرِ بـ(الوَزْنِ والقَافِيَةِ) مَعَ المخَالَفَةِ فِي زِيَادَةِ التَخْيِيلِ للتَعرِيفِ، وَهَذَا فَهْمٌ جَدِيدٌ ، لم تَقُلْ بِهِ زُمْرَةُ النُّقَادِ السَابِقِينَ ممَّا يُهَيِءُ للقَوْلِ: إِنَّ حَازِمًا كَانَ أَسِيرًا لِلْفَهْمِ الفَلْسَفِي للظَاهِرَةِ الشِّعْرِيَةِ ، نَظَرًا لثَّقَافَتِهِ العَقْلِيَةِ ، واطلاَعِهِ عَلَى نُقُودِ اليُونَانِ فِيمَا كَتَبُوا عَنِ فَنِّ الكَلَامِ ، حَيْثُ يَرَى أَنَّ أَثَرَ الإِبْدَاعِ عَلَى النَّفْسِ البَشَرِيَةِ وَرُدُودِ أَفْعَالِهَا نَحوَ ذَلِكَ الإبدَاعِ يُنْتِجُ انْقِبَاضًا أو انبِسَاطًا ، وهُوَ مَا يُسَمِيهِ أَرِسْطُو (بالنُّزُوعِ)، وَمِنْ هُنَا

يَكُونُ المتَلَقِي مُسْتَغرِبًا أو مُكْتَرِثًا بالرِضَا وَ الغَضَبِ و النُّزُوعِ و الخَوْفِ والرَّجَاءِ، لأنَّ الشِّعْرَ العَرَبِيَ يَقُومُ عَلَى وَصْفِ تِلْكَ الانْفِعَالَاتِ التي تَتَوَلَّدُ مِنْهَا المَعَانِي الشِّعْرِيَة[20]

كمَا أنَّ القَرْطَجَنِي يَشْتَرِطُ للإبْدَاعِ الشَّعْرِيِ المُحَاكِي لإكمَالِ الوُجُوهِ الثَلَاثَةِ لِلْعَوَامِلِ الخَارِجيَةِ والعَوَامِلِ الدَاخِلِيَةِ حَسْبَ مَا تُبَيِنُهُ الخُطَاطَةُ التِي استَنْتَجْنَاهَا مِنْ مُؤَلَفِهِ : (المِنْهَاجُ):



فَبِهذِهِ العَوَامِلِ يُقِيمُ القَرْطَجَنِي العَلاقَةَ الوَطِيدَةَ بينَ الشِّعْرِ و الخَيَالِ أوِ التَخْيِيلِ ، الذِي يَسْتَمِدُهُ الشَّاعِرُ مِنْ طَبِيعَتِهِ أوْ بيئَتِهِ التِي تَرَبَى و تَأَقْلَمَ مَعَهَا ، فَهُو يَتَأَثَّرُ بِهَا قَبْلَ أَنْ يُؤثِر فِيهَا، بِفِعْلِ مُحَاكَاتِهِ لَهَا بالأَلْفَاظِ والخَيَالَاتِ، لِيُخْرِجَ صُورًا مِنَ العَدَمِ إلَى الوُجُودِ فِي أبْهَى حُلَةٍ، «لِأَنَّ الصُورَ الذِهْنِيَةَ التِي تَنطَلِقُ مِنَ الخَيَالِ أوِ الذَاكِرَةِ ، أوِ الصُورَةِ الفُجَائِيَةِ التي تَدْخُلُ الوَعْيَ هِيَ

أشْبَاحُ صُوَرٍ، ... فَهِيَ لَا تُعَبِّرُ عَنْ شَيْءٍ قَبْلَ أنْ يَدْخُلَهَا عُنْصُرٌ إشَارِي و رَمْزِي ... فالإِشَارَةُ شَيءٌ ضَرُورِيٌ لِخُرُوجِ الخَيَالِ بِذَاتِهِ مِنَ العَدَمِ إِلَى الوُجُودِ»[21]

3.3.2التخييل عند السجلماسي (ت 704هـ):

تُعَدُّ نَظْرَةُ السِّجلمَاسِي للتَخْيّيلِ نَابِعَةً عَنْ تَصَوُّرِهِ للشِّعْرِ ومَفَهُومِهِ، إذْ يَسِيرُ عَلَى مَفْهُومِ بِيئَةٍ عَرَبِيَةٍ أَصِيلَةٍ، وهُوَ بِذَلِكَ يُوَاصِلُ الامْتِدَادُ التَارِيخِي لِذَلِكَ المفْهُومِ ومَاهِيَتِهِ ، ويَمْزِجَهَا بِمُثَاقَفَةٍ يُونَانِيَةٍ، حَيْثُ يُعْطِي لِلشِّعْرِ مَفْهُومًا يَرْبِطُهُ ارتِبَاطًا وَثِيقًا بالتَخِيّيلِ فيقول «الشِعْرُ هُوَ الكَلَامُ المخَيَّلُ المؤَلَّفُ مِنْ أَقْوَالٍ مَوْزُونَةٍ مُتَسَاوِيَةٍ وعَنْدَ العَرَبِ مُقَفَاةٍ»[22]، وحَسْبَ رَأْيِهِ فإِنَّ التَخْيّيلَ هوَ الذِي يُنْشِئُ الإبْدَاعَ عِنْدَ الشَّاعِرِ مَعَ الشَّكْلِ والمضْمُونِ، و عَبَّرَ عَنْهُ بالمحَاكَاةِ ، ثمَّ يُفَضِلُهُ عَلَيْهِمَا-الشَّكَلَ والمضْمُونَ- بِقَوْلِهِ: «التّخيِّيلُ والمحَاكَاةُ والتَمْثِيلُ هُوَ عَمُودُ الشِّعْرِ، إذَا كَانَ جَوْهَرُ القَوْلِ الشِّعْرِي وطَبِيعَتُهُ وجُودُهُ بالفِعْلِ»[23] فَهُوَ فِي هَذَا المَوْضِعِ يَجْعَلُ التَخْيّيلَ والمحَاكَاةَ والتَمْثِيلَ فِي مَرْتَبَةٍ وَاحِدَةٍ ويَقْرِنُ بَيْنَهَا فِي مَفْهُومٍ وَاحِدٍ، وهَذَا تَأْثُّرٌ جَلِيٌ بالفَيْلَسُوفِ الفارابي حِينَ سَاوَى بَينَ التَخْيِيلِ والمحَاكَاةِ[24]. وقدْ أنْكَرَ هَذَا القَوْلَ (ابنُ بَنَاءِ المرَاكِشِي)* لأَنَّهُ يَعْتَبِرُ المحَاكَاةَ جُزْءًا مِنَ التَخْيّيلِ و يَجْعَلَهَا تَبعًا لأَقْوَالٍ كَاذِبَةٍ مُتَخَيَّلَةٍ تَنْتُجُ عَنْهَا اسْتِفْزَازَاتٍ[25]

وقدْ حَاوَلَ السِّجِلْمَاسِي تَخْلِيصَ التَخِيّيلِ منَ العَمَلِيَةِ الإبْدَاعِيَةِ الشِّعْرِيَةِ التِي عَلَقَهَا بِهِ بَعْضُ النُّقَادِ -كَمَا رَأَيْنَا عِنْدَ القَرْطَجَنِي - ، لأنّ الشَّاعِرَ حَسْبَ رَأْيِهِمْ لَا يُمْكِنُهُ الاسْتِغْنَاءُ عَنْ تِلْكَ العَمَلِيَةِ الابْدَاعِيَةِ فِي تَصْوِيرِهِ للأَشْيَاءِ الوَاقِعِيَةِ وَرَبْطِهَا بِعَوَالِمَ غَيْرَ وَاقِعِيَةٍ بِحُلَّةٍ أَجْمَلَ منَ العَوَالِمِ الأُولَى وهوَ يَنْقُدُ القَوْلَ بالتَخْيّيلِ « القَوْلُ المخَيَّلُ: هوَ القَوْلُ المرَكَبُ منْ نِسْبَةٍ أَوْ نَسْبَ الشّيءِ إلى شَيْءٍ دُونَ الإغْرَاقِ فِيهِ...والوَصْلِ بينَ الأَشْيَاءِ»[26] من هنَا تَكُونُ الأَشْيَاءُ مُبَعْثَرَةً ومُضْطَرِبَةً فِي نَظَرِهِ.

كمَا نَجِدُ السِّجْلْمَاسِي يَرْبِطُ (التَخْيّيلِ البَلَاغِي بـ (عِلْمِ البَيَانِ) لاَ بـ (عِلْمَ البَدِيعِ) كَمَا يُوهِمُنَا عُنْوَانُ مُؤَلَفِهِ، فَقَدْ قَامَ بِتَوْظِيفِ المصْطَلَحَاتِ البَلَاغِيَة تَوظِيفًا خَارجًا عنْ المفَاهِيمِ البَلَاغِيَةِ السَابِقَةِ إِلَى مَفْهُومِهِ الخَاصِ الذِي تَفَرَدَ بِهِ عَنْ غَيْرِه، فَيُقَسَمُ التَخْيّيلِ فِي أَجنَاسِ أَرْبَعَةٍ: (التَشْبِيهُ، الاسْتِعَارَةُ المجَازُ، المَاثَلَةُ) فِي مُدَوَّنَتِهِ: (المنزعُ البَدِيعُ فِي تَجْنِيسِ أَسَالِيبِ البَدِيعِ)، قَائِلاً: « هَذَا جِنْسٌ مِنْ عِلْمِ البَيَانِ، يَشْتَمِلُ عَلَى أَرْبَعَةِ أَنْوَاعٍ تَشْتَرِكُ فِيهِ ويَحْمِلُ عَلَيْهَا مِنَ طُرِيقِ المتَوَاطِئِ عَلَى مَا تَحْتَهُ، وهي: نوعٌ التَشْبِيهُ، ونَوعٌ الاسْتَعَارَةُ، ونَوْعُ المماثَلَةُ -التَمْثِيلُ- ونَوْعُ المجَازِ، وهَذَا الجِنْسُ-التَخْيّيلُ- هوَ مَوْضُوعُ الصِنَاعَةِ الشّعْرِيَةِ»[27] وفِي هَذَا المَوْضِعِ يُقِرُ صَرَاحَةً بِوُجُوبِ التَخْيّيلِ فِي العَمَلِيَةِ الشِّعْرِيَةِ مَعَ التَفرِيقِ بَيْنَهَا وَبَيْنَ المحَاكَاةِ المضَلِلَةِ .وهُوَ نُزُوعٌ نَحْوّ نَظْرَةِ أَبِي المطرفِ

3.الخاتمة:

منْ خِلَالِ مَا سَبَقَ يَتّضِحُ لَنَا أنَّ نُقَادَ الغَرْبِ الإسْلَامِي قَدْ دَرَاسُوا الظَوَاهِرَ الأَدَبِيَة، انْطِلَاقًا مِنْ مُدَوَنَاتِهِمْ الموْثُوقَةِ لَدَيْهِمْ ، بِحُكْمِ مِلْكِهِمْ للمُقَومَاتِ والآلِيَاتِ النَّقْدِيَةِ التِي بَلْوَرَتْهَا جُهُودُ الفَلَاسِفَةِ

المسْلِمِينَ، ليُنْتِجُوا مُنْجَزًا نَقْدِيًا مَغَارِبِيًا رَصِينًا، يَتَمَتَّعُ بالعِلْمِيَةِ والدِّقَةِ والشُّمُوليَةِ والتَنَوُّعِ، كما هو حَاصِلٌ عِنْدَ القَرْطَجَنِي و السِّجِلْمَاسِي ومُؤَلَفَيْهِمَا.

فَرَأَيْنَا أَنَّ كُلاً مِنَ النَاقِدِينَ يَشْتَرِطُ التَخيّيلَ فِي العَمَلِيَةِ الإبْدَاعِيَةِ الشّعْرِيَةِ، و يُدْرِجُهُ فِي تَعْرِيفِهِ لِلْشِّعْرِ ومُحَاكَاتِهِ، إلاَّ أَنَّ الفَرْقَ بَيْنَهُمَا فِي مَفْهُومِ التَخْيّيلِ حَاصِلٌ فِي:

1-إنَّ القَرْطَجَنِي يَعْتَبِرُهُ عُنْصرًا أَسَاسِيًا فِي الشِّعْرِ، بالإضَافَةِ إِلَى الوَزْنِ والقَافِيَةِ، و أَنَّهُ أَوْسَعُ و أشْمِلُ منَ المحَاكَاةِ، وَمَا المحَاكَاةُ إلاَّ جُزْءًا مِنْهُ، كَمَا أنَّ الانْفِعَالَاتِ النَّفْسِيَةِ التِي تَصْدُرُ مِنَ المتَلَقِي أوِ السَّامِعِ للشِّعْرِ، مِنَ بُكَاءٍ أوْ ضَحِكٍ أوِ انْقِبَاضٍ وانْبِسَاطٍ، - وَهُوَ التَطْهِيرُ عِنْدَ أرِسْطُو - رَاجِعٌ إِلَى عَامَلِ التَخْيّيلِ وصُورَتِهِ التي أَخْرَجَتْ السَّامِعَ مِنْ العَالِمِ الحَقِيقَةِ إِلَى عَالَمٍ أَجْمَلَ مِنْ عَالمِهِ.

2- أما عِنْدَ السِّجِلْمَاسِي فَهُو عُنْصرٌ أَسَاسِيٌ فِي العَمَلِيَةِ الإبْدَاعِيَةِ الشّعْرِيَةِ مَعَ زِيَادَةِ الوَزْنِ والقَافِيَةِ، ولَكِنْ بِمَنْظُورٍ مُخْتَلِفٍ عَنْ سَابِقِهِ، حَيْثُ خَالَفَهُ فِي عَدَمِ التَفْرِيقِ بَيْنَ التَخِيّيلِ والمحَاكَاةِ و جَعَلَهُمَا بِمَعْنَى وَاحِدٍ، وَ عَدَمِ الإغْرَاقِ فِي هَذِهِ المحَاكَاةِ أوْ التَخْيّيلِ لأنَّهُمَا يَخْرُجَانِ السَّامِعَ مِنْ عَالمِهِ الحَقِيقِي إِلَى عَالَمٍ مُزَيّفٍ، بِتَوظِيفِ الصُّوَرِ الجَمَالِيَةِ فِي ذِهِنِ ذَلِكَ السَّامِعِ أو المتَلَقِي بِشَيْءٍ من التَشِتِيتِ .

3- واتِفَاقُهُمَا حَاصِلٌ:

أ- فِي ارْتِبَاطِ الوَزْنِ والقَافِيَةِ مَعَ التَخْيّيلِ، -وخَاصَةً عِنْدَ القَّرطَجَنِي- حَيْثُ أعْطَوْهُمَا بُعْدًا تَوَافُقِيًا مَعَ قُوَةِ الصُّورَةِ المتَخَيَّلَةِ وتَمَاشِيهَا مَعَ النَّغَمِ، وصولا إلى تَغيرَاتِ الزِّحَافَاتِ و العِلَلِ والقَوَافِي و أَثَرِهَا فِي التَخِيّيلِ.(حَسْبَ التَدَفُقَاتِ الشُّعُورِيَةِ لَدَى الشَّاعِرِ).

ب- عَلَاقَةُ (التَخِيّيلِ باللَّفِظِ) وَ (المعْنَى بالتَخْيّيلِ): لأَنَّ أقْوَلَ الشَّاعِرِ أَلْفَاظٌ شُعُورِيَةٌ يَكُونُ لَهَا وَقْعٌ عَلَى المتَلَقِى بِالإيجَابِ والسَّلْبِ(فَرَحٌ أو حُزْنٌ).

ج- ارْتِبَاطُ التَخْيّيلِ فِي الشِّعْرِ بِعِلْمِ البَيَانِ ، إذْ لَا يُمْكِنُ للشَّاعِرِ أَنْ يَقُولَ شِعْرًا دُونَ تَخْيّيلٍ

4- إنَّ عَلاَقَةَ التَخْيّيلِ بالمحَاكَاةِ عَلَاقَةٌ تَكَامُلِيَةٌ وفِي بَعْضِ المرَاتِ تَنَافُرِيَةٌ إذَا افْتَرَقَا اجْتَمَعَا و إذَا اجْتَمَعَا افْتَرَاقَا، وذَلِكَ فِي المعْنَى.

الهوامش:

---

[1] جلال الدين السيوطي، صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام، دار الكتب العلمية ، بيروت -لبنان-، 2007، ص: 163

[2] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق و ضبط عبد السلام هارون ط 1، دار الجيل، بيروت، لبنان 1991 م، م 2، مادة: (خَيَلَ)، ص : 623.

[3]- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ط3، 1994، دار صادر بيروت –لبنان –مادة: (خَيَلَ)ج: 11، ص: 226.
[4] سهيل إدريس، المنهل الوسيط(قاموس فرنسي-عربي)، دار الأدب بيروت –لبنان-د.ط ، ص: 437 .
[5] أفلاطون، الجمهورية ، ترجمة : حنا خباز ، ، بيروت - لبنان – د.ط، 1969، ص: 28.
[6] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب- الجاهلية و العصور الإسلامية- ط1/ 1991، دار الطليعة ، بيروت -لبنان- ، ج 1، ص. 90
*آلهة الشعر: هي ما يعرف عرف عند العرب بشيطان الشعر ، الذي يلهم الشعراء بـ(وادي عبقر)
[7] -أفلاطون، الجمهورية، ص: 19.
* جنون علوي: و هو المعبر عنه عند المسلمين بالجانب الروحاني أو الصوفي .
* شعراء الغناء: يقصد بهم شعراء أناشيد الآلهة(الأناشيد الدينية)
[8] أفلاطون، الجمهورية، ص: 19
[9] أرسطو طاليس، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، ، دار إحياء التراث الكتب العربية د.ط ، 1962 ، ص: 107.
[10]أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: متى بن يونس الغنائي، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، د.ط، 1953، ص: 244.
*أبو المطرف بن عميرة: هو أحمد بن عبد الله بن محمد بن الحسن بن عميرة المخزومي ، كنيته أبو المطرف، من مواليد جزيرة شقر -بالنسية-سنة582ه كان عالما ومحدثا و فقها و أصوليا وبارعا في الفلسفة والمنطق ، كما تفنن في الأدب واللّغة والنّقد ، اشتغل بالقضاء ثم كاتبا في ديوان الخلفاء توفي بقابس التونسية 685ه من مؤلفاته (تاريخ ميورقة)/ينظر: محمد بن شريفة ، الأعمال الكاملة لأبي المطرف، دار الأمان الرباط - المغرب-، ط2، 2017، ج1(السيرة)ص: 53.
* ابن الزملكاني: هو كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم ين خلف الأنصاري السّماكي الدمشقي الزَمْلَكَانِيُ ، من علماء وفقهاء وبلاغيي المشرق توفي بدمشق سنة 651ه من مؤلفات: (البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن)/ينظر ابن الزملكاني، التبيان المطلع على إعجاز القرآن، تح: الزوجين: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد سنة 1964م، ص: 10.
[11]أبو المطرف بن عميرة، التنبيهات على ما في التبيان من تمويهات ، تح: محمد بنشريفة، ط1، 1991، ص: 113.
[12] إبراهيم بن عربشاه الحنفي ، الأطول في شرح تلخيص مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت -لبنان-2001، ج1، ص: 190.
[13] أبو المطرف، التنبيهات ، ص: 09.
[14] المرجع السابق، ص: 125.
المرجع نفسه، ص: 133[15].
[16] المرجع نفسه، ص: 134.
[17] المرجع نفسه، ص: 135.
[18] حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية ، تونس، 1966، ص: 89.
[19] المرجع السابق ، ص: 81
[20] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من القرن الثاني إلى القرن الثامن)دار الشروق ، ط2، 1993، ص: 551.

[21]سامي أدهم ، الإبداع الخيالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ، بيروت1989، العدد: 64- 66، ص: 50.

[22] - أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، .تح: علال الغازي، مطبعة المعارف الجديدة, الرباط 1980ص: 218.

[23] السجرلماسي ، المنزع البديع، ص: 407.

[24] أبو نصر الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص: 151.

[*] **ابن بناء المراكشي** : هو أبو أحمد بن محمد بن عثمان المعروف بابن البناء المراكشي(و 654هـ-ت 721هـ)كان عالم في الأدب والنقد والفلسفة والفلك والرياضيات والطب أهم كتاب له في النقد والأدب(الروض المربع في صناعة البديع) مطبوع تح: رضوان بنشقرون دار المغربية، الدار البيضاء، 1985م

[25] ابن بناء المراكشي، الروض المربع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون دار المغربية، الدار البيضاء ، 1985، ص: 81.

[26] السجلماسي، المنزع البديع، ص: 219.

[27] المرجع السابق، ص: 218.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 165- 172

المتعاليات النصية في حصار المرايا للروائية (زينب لوت)

transcendences in the novel (Hissar el Maraya) bay the novelist (Zineb Lout)

أ.د عبد القادر مزاري
mazariabdelkader@yahoo.fr

المدرسة العليا للأساتذة مستغانم / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/03 تاريخ القبول: 2020/08/05 تاريخ النشر: 2020/12/10





اهتمت كثير من الدراسات للنصوص السردية بمصطلح العتبات (seuils) وعلى رأسهم (جيرار جينت J.Genette) أو هوامش النص كما يسميه (هنري متران H. Mitterrand) أو العنونة عند (شارل كرفيل Ch. Grivel) من منطلق أن النص لا يصل إلى الكمال عن طريق البناء والدلالة ما لم يجتاز مجموعة من التغييرات والنبرات والعتبات النصية التي تحيط به داخل شبكة معقدة لم يعد معها مجال لتصور نص أملس (سطحي) ذلك ما وقفنا عليه من خلال المتن السردي للروائية زينب لوت.

الكلمات المفتاحية : العتبات - السرد - الدلالة - النص - التفكيك - الرواية.

ABSTRACT:

Many studies of narrative texts were interested in the concept of paratexts. At the top of these studies, the work of Gerard Genette. Paratexts or marginal elements as they are called by (Henri Mitterrand), or titling, as named by Charles Grivel. From the stand point that the text does not elevate to the standard of perfection through construction and significance unless it goes across a series of changes, accents, and textual paratexts which surround it within a complex network, where there is no room for viewing a smooth text, superficial text and this is what we have focused on through narrative text of the novelist Zineb Lout

Key words: thresholds - narration - significance - text - disassociation - narration.

توطئة:

من البديهي أن لكل كاتب مجموعة من الأفكار ،والرؤى ،والخواطر تجيش داخله ،فتدفعه إلى هندسة عمله الفني الإبداعي ،الذي يخلص في نهايته إلى نص تتحكمه بنية منسجمة. ذلك ما وقفنا عنده في متن (حصار المرايا) للناقدة المبدعة "زينب لوت" ،التي انتقت من المتعاليات النصية ما يسهل الولوج إلى أحداث المتن وتسلسله، وبالتالي فقد أخضعت نصها إلى لحمة مترابطة الأواصر ؛تشد المتلقي وتأسره وهو ينتقل من متعالية إلى أخرى.

خاصة إذا وضعنا في الحسبان أن كل كاتب يدرك أن النص "يقتضي عناية خاصة ،وطريقة محددة في فهمه ،وتلقينه ،وتفكيكه ودراسته"[1]، وبالتالي فإن الكاتبة قد نسجت نصها من جملة المقاربات النقدية المساعدة على مثل هذه الأنواع من النصوص ذلك أن "معنى النص في هذه الثقافة هو النسيج بما تعنيه هذه الكلمة في المجال المادي الصناعي"[2].

وإذا كنا ندرك أن مصطلح العتبات هو من العتبة ،وهي في اللغة "أسكفة الباب التي توطأ ،وقيل العتبة العليا ،والخشبة التي فوق الأعلى :الحاجب ،والأسكفة السفلى والجمع: عتب وعتبات. والعتب: الدرج وهو ما يعني أن العتبة هي مكان الانطلاق من نقطة إلى أخرى .وقد تكون بداية الدخول إلى الدار ،وكم هي شائعة كلمة (عتبة باب الدار)[3] عندنا ،حتى أنها متداولة بالعامية إلا أنها فصيحة.

ولعل ذلك ما جعل الروائية (زينب لوت) تهتم بالدلالية اللغوية لمصطلح العتبات ،لما فيه من أهمية كبيرة في قراءة متن حصار المرايا ،وفهمه .فالنص "لا يعبر طريقه نحو البناء ،والدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات والنبرات والعتبات النصية ،التي تصاحبه أو تحيط به في صيغة شبكة معقدة لم يعد معها مجال لتصور نص أملس ،يمكن أن يعبر طريقة نحو الدلالية في أصالة ،ونقاء مطلقين خارج مقولات المتعالية النصية ،و ما تكشف عنه من قوانين مادية تفاعلية للإنتاجية النصية"[4].

كما أن حسها الإبداعي/النقدي جعلها تقدر لموضع المشي قبل الخطو حينما هندست للأحداث السردية بعتبات لابد للمتلقي البدء بها قبل الولوج إلى المتن. وقد تعددت بين الأدبية ،والتاريخية ،والاجتماعية ،والسياسية ،والدينية ،والاقتصادية ،وحتى الإعلامية نذكر منها:

1- المتعالية النصية التاريخية:

إذا كانت العتبات النصية هي المصاحبة للنص فإن الروائية وُفقت لحد كبير في إحضار الهوية الوطنية من خلال تداولية تاريخية أحاطتها بالنص في قولها "انتهت فرنسا مع بطولاتنا التي لا نتذكرها إلا في المناسبات، وقد تغيب حين ترقص كل المواعيد على وتر العولمة، وعلمنة الذات"[5] ،تريدها أحداثا تتداول الأجيال بطولاتها وتلفت النظر إلى عدم حصر الهوية الوطنية في تخليد مآثر الثورة في إحياء المناسبات.

بل تريدها انخراطا في المؤسسة يجدد البطولات ،ولا يتوقف في ترميم الهوية متى استدعى الأمر ذلك" الهوية سلبت ..... تلك الهوية التي أصبحت تقارب الساعة الصفر هي نفس الساعة التي بدأت فيها ثورتنا نوفمبرية... لأننا لا نملك من التاريخ سوى أرشيف ذكريات، فقط ليكون لنا تاريخ ....."[6].أجل تريدها في تجدد يحي موات الأمة ،ويبعث في كوامنها روح التضحية المتجددة.

وحتى لا تجعل الكاتبة من الهوية موتا لأن "الموت شيء هيولاني يتسلل شيئا فشيئا ليلبس جسد الإنسان ويحرره من حصار المرايا"[7]،راحت تؤكد على أن موت الهوية ،والجريمة لباس يرتديه هذا الإنسان ،وهو رهين الحصار بهذه المرايا في ظل أحادية القطب المهينة على كل موروث فنسيان الذات ،ونكرانها جريمة و"الجريمة تلبس رداء البراءة وتخفف تأنيب الضمير على مجرم يسافر .... قد يسافر خارج الوطن ... أو يبقى بداخله ،وهو يلبس هودج الضمير الغائب عن الضمير... لا حاجة أن نبعث عن عنوان ما فالمرايا تعكس فقط ما نريد قوله وما نريد رؤيته"[8]، وكل من نهج النهج ذاته كان أنانيا التفكير والسلوك والطباع.

ولأن النص كتاب " يقترح نفسه على قرائه ،أو بصفة عامة على جمهوره ،فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة ،نقصد به هنا تلك العتبة ،أو بتعبير (بورخيس) ذلك البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه ..."[9] ،تلك هي عناصر تحيط بنسج النص قدمته الروائية بالمعنى المألوف الحاث على ضرورة الالتفاف حول الهوية الوطنية من خلال أمجاد الثوار ،التي خلدها ذلك التاريخ ،الذي يظل ناقصا ما لم نسترجع الأرشيف المسلوب.

هذا الأرشيف الذي أضحى ضرورة ملحة في المطالبة الجادة باسترجاعه. ولعل ذلك ما قصده (جيرار جينيت) في أن العتبة هي التي تجعل النص كتابا مفتوحا يفرض نفسه على جمهور القراء، فإن الكاتبة وظفت من خلال هذه العتبة أحداثا تاريخية لما لها من أهمية بالغة، في إعادة تشكيل الوعي الجمعي.

وإذا كان المتن الروائي بحسب (جميل حمداني) هو مجموعة من العتبات الداخلية ،والخارجية التي تساهم في إضاءة النص وفهمه، فإن(لوت زينب)لم تغفل تلك الازدواجية الجواني/البراني في حديثها عن الثورة .فقد أشارت إلى أحاسيس الثوار الباطنية حينما عبرت على لسان أحد أبطال الثورة جميلة بوحيرد وعن عزيمتها المندفعة ،كاندفاع بركان من داخله مخاطِبة الفرنسيين "أعرف أنكم سوف تحكمون علي بالإعدام لكن لا تنسوا أنكم بقتلي تغتالون تقاليد الحرية في بلدكم، ولكنكم لم تمنعوا الجزائر من أن تصبح حرة مستقلة"[10].

لم تكتف الروائية بذلك بل راحت تتحدث عن ما هو خارجي في وصف وحشية المستعمر ،الذي أتي على الأخضر واليابس، وحتى يطمس كل معالم الهوية ،فقد أراد محاربة جذورها الضاربة في عهد الدولة الزيانية حين قالت "…. متهم سرقت تحف أثرية وقلادات ونقودات …. ومخططات قديمة، تعود لآلاف السنين إلى الدولة الزيانية المحكومة آنذاك بـ (يغمراسن بن زيان)"[11] .

وانطلاقا من إحساس الأديبة بوحدة الانتماء العربي ، راحت تخلد جزءا من التاريخ المعاصر بالقول :"…العراق تفجيرات في البصرة ومناشدة لأطلاق رهينتين في الموصل "[12]، وتضيف عن سوريا "… إيه يا بني احنا من سوريا هجرتنا الحرب وجينا لهون عند حبابنا ،حتى نجد حياة طبيعية….يعلم ما في سوريا من خراب يلبس حضارة تكالبت نحوها الأيادي ،لكن الجريمة تلبس دائما قفازات سوداء .. لا نعلم من ؟؟ … لكن نرى كيف دائما"[13] ، وهي إشارة إلى ضرورة الالتفاف حول وحدة الهوية العربية ،التي إن وجدت ما كان للمستعمر أن يصول من أقصى الحدود العربية إلى أقصاها.

المتعالية النصية الأدبية:

ارتكزت الروائية لوت في هذا المتن (حصار المرايا) على ثقافتها الواسعة وسعة اطلاعها الأدبي والفلسفي؛ إذ كان أسلوبها ممزوجا بين الأدبي العلمي الفلسفي وزاوجت بين الشعر والنثر في الوصول إلى المتلقي ومن مجالات الأدب التي وظفت:

1- الأدب الرسمي:

أ-الشعر: كان حضور الشعر قليلا في مقابل النثر نظرا لطبيعة المتن المعتمد على السرد أساسا، وإن ورد في مواطن قليلة إلا أن الروائية وظفت منه:

قول أحد الشعراء:

لن أخاف

مثل أرضنا الحبلى … ولدتني في غزة …

زيتون وغصن محروق ...

وتركتني بلا حليب

بيت تتآكله نيران امرأة عقيم

ولا دمى ولا حبالا لأقفز عليه كلما سئمت قصصا

لا تلد وطنا ... ولا أرضا

الغول ...".[14]

أبيات تظهر مرة أخرى مدى تمسك الأديبة بوحدة الأمة وانشغالها بالقضية الفلسطينية التي أفردت لها مساحة في متنها الروائي مثّله هذا الجزء من المتعالية النصية.

وراحت تستشهد بقول محمود درويش كنوع من التماهي بين نصين كما أشار إليه (جيرار جينت) فيقول درويش:

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الاسم

فلسطينية الصوت

فلسطينية الأحلام والهمم

فلسطينية الميلاد والموت

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم".[15]

ب- النثر:

ولأن العمل الروائي هو خطاب سردي يمثل مكونا داخليا ذا قيمة دلالية فإن الروائية أعطت النثر مساحة باعتباره سلطة المتن المهيمنة والواجهة الإعلامية المرتقبة فوظفت قصصا تريد من خلالها التأكيد على المضمون العام لفكرتها في (حصار المرايا) من ذلك ما جاء في الإشارة إلى الجميل الذي شبهته بسفينة نوح التي سافر على ظهرها زوجان، للحفاظ على الخصوبة والبقاء، وأوضحت لنا من خلال المقطع: "إن الحس بالآخر يثير في النفس عندما كتب (جابرييل غارسيا ماركيز) في روايته "الحب في زمن الكوليرا" أنه كان يقصد الشيء نفسه" مرة أخرى تبدع الروائية في توظيف تقنية التماهي

الدلالي بين نصين يؤشر كل منها إلى معنى واحد وربطت ذلك بقولها: "هذا الأفق البحري هو ذاته الحداد الذي يسبح في دموع الآخرين ..."[16].

2-الأدب الشعبي:

لقد وفقت الروائية بحسها الإبداعي وامتلاكها آليات العمل الفني في أن تغني متنها السردي حصار المرايا بروافد من الأدب الشعبي الذي نوعت فيه بين الأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية وهو عمل فني يحسب للمبدعة في محال النقد.

أ- **الأسطورة:** سعت الروائية إلى الاستعانة بالأسطورة التي بدت بمعنى الخرافة في قولها: "... لكن مجرد صفير ريح تنطفئ رحلة البحث ... لأن جلجامش، أقنع الجميع أن الخلود قصة وهمية تنتهي رمزيتها في القصائد"[17].

ب- **الحكاية الشعبية:** لعلّ سحر الذوق الجمالي، والبعد الخيالي، والصياغة المتقنة التي تتميّز بها الحكاية الشعبية وميزة الموروث الشعبي الذي يضفي على الأعمال الأدبية لمسة أدبية أثّر في العمل الإبداعي للروائية لوت لمّا قالت: "(بورية) هي الحصيرة المنسوجة من خشب، تشاءم الصينيون من تمزّقها؛ لأنها تحيل صاحبها دون دخوله إلى الجنة ..."[18].

المتعاليات النصية الإعلامية:

لعل المتتبّع للعملية الإعلامية يجد أنها لا تقوم على ثنائية المبدع والقارئ فقط، بل نجاح النّصيّة الإعلاميّة في هذه العملية مرهون بنجاح الرسالة، والرسالة هنا هي المتن الروائي يقول الأمريكي (ماك لوهان) "الوسيلة هي الرسالة" والوسيلة الموصلة إلى هذا النجاح طبعا هي اللغة، وبالتالي يتبين أن العملية الإعلامية مرتبطة بجمهور المتلقي والمبدع بواسطة المتن الحامل للغة مكتوبة تحمل كثيرا من الدلالات ضمن سياق كلامي يختلف باختلاف المدلولات الرمزية، ذلك ما أشارت إليه الروائية زينب لوت بالقول:"لم تعد جرائدنا اليومية تحمل في حاشيتها لأحداث إلا جثثا، أو صراخا وعويلا ... لم تعد بين سطورها إلا استغاثة تطل عليها العيون الحزينة ،دولاب خزانة الحاج حاكم فيه كثير من الجرائد القديمة ،والعتيقة .. إنها تصفر كوراق الخريف مع مرور الزمن فالخريف فصل ينحث زجوده في كل مساحة قابلة للشغور"[19].

لقد اهتمت الروائية بالبعد المعنوي للأحداث اليومية من خلال ما تكتبه الجرائد عن حال المجتمع العربي المسلَّطة عليه كل أنواع التعسف والغبن والتقتيل والتشريد من محيطه إلى خليجه وتضيف قائلة: "لالا أتركني نهدر... افتح التلفزيون فيه أخبار عن غزة..."

يا رب غير الخير...

يموت 1716 شهيدا من الجانب الفلسطيني من بينهم ... 398 طفلا جراء القصف الإسرائيلي...

محمد ومحمود ومؤمن ... استشهد أطفال تحت يقف منزلهم ...

ياربي ... يا ربي تتلهف الحاجة فيروز وتغمض عينها بدموع الحسرة ...

سرعان ما تنتبه ... لرؤية امرأة فلسطينية تصرخ..

وينكم يا عرب وينكم يا عرب[20] .وتركز الروائية هنا على التلفاز، حيث إنها إحدى الوسائل الإعلامية الأكثر انتشارا وهي ضمان فهم وتوصيل معلوماتي إلى الجمهور العام.

لم تقتصر المتعاليات النصية على التلفاز فحسب، بل تعدّد ذلك في المتن الروائي فبعد الإشارة إلى التواصل المكتوب عبر الجرائد ثم السمعي البصري في التلفاز راحت الروائية توظف الاتصال المسموع في قولها: "يرن هاتف مريم يا حبيبتي تعرفين أكتب الشعر وزوجي لا يعلم ..."[21] ،بالإضافة إلى أننا نجد التواصل المكتوب/الخط : "وهي تنير المرآب تشاهد ضوءا خافتا من لوحة إلكترونية قرب حافة جدار...."[22]. إن ما يلاحظ هنا أن الروائية استطاعت من خلال توظيف الوسائط الإعلامية التأثير في المتلقي والتنويع في وسائط الإقناع.

وفي ختام هذا البحث يمكن القول :إن الرواية قد جمعت بين الوظائف والأنماط في المتعاليات النصية ،التي نادى بها (جيرار جينت) حيث جمع هذا المتن بين المتعاليات الداخلية بالارتكاز على فضاء الكتابة خاصة العنوان (حصار المرايا) ،وكذا المقدمة ،وبين المتعاليات الخارجية الخاصة بالسرد الروائي ،الذي كان في غالبه إعلاميا إخباريا متماشيا مع تقنيات الحكي ،وهو ما يحسب لصاحبة الرواية (لوت زينب) التي استطاعت وباقتدار توظيف أنماط مختلفة المجالات لإثراء الفعل القرائي النقدي ،والجمع بين العلاقات المكونة لهذا العمل الفني الإبداعي.

الهوامش:

[1] حسين خمري ،نظرية النص ،من بنية المعنى إلى سيميائية الدال منشورات الاختلاف الجزائر ط1 ،ص9.

[2] محمد مفتاح ،المفاهيم معالم ،نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ،الرباط ط1 ،1999 ،ص 16.

[3] ينظر: لسان العرب ،ابن منظور أبو الفضل ، دار الصادر ،بيروت ،لبنان ط1 1990 م،ج1 ص 576.

[4] نبيل منصر الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ص20

[5] حصار المرايا ،زينب لوت ،دار أم الكتاب بوقيراط ،مستغانم ،الجزائر ،ط1 2015، ص32.

[6] المرجع نفسه ص 32.

[7] المرجع نفسه ص 194.

[8] المرجع نفسه ص ص 194 - 195.

[9] Henri Mitterand, Le discours du roman, ed. Puf, Paris, 1980,p21.

[10] حصار المرايا مرجع سابق ص 193.

[11] المرجع نفسه ص 33.

[12] المرجع نفسه 20.

[13] حصار المرايا مرجع سابق ص 36.

[14] المرجع نفسه ص 58.

[15] حصار المرايا مرجع سابق ص 62.

[16] المرجع نفسه ص 57.

[17] حصار المرايا مرجع سابق ص 78.

[18] المرجع نفسه ص 14.

[19] المرجع نفسه ص 20.

[20] المرجع نفسه ص 83 ص 84.

[21] حصار المرايا مرجع سابق ص 85.

[22] المرجع نفسه ص 90.




مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 173- 183

أثر القراءة التأويلية للنص في فعل الترجمة

The impact of the text interpretative reading on translation

بن هدي زين العابدين [1] — د. أحلام صغور [2]
benhaddifuture@yahoo.fr [1] — seg.ahlem@yahoo.com [2]
جامعة أحمد بن بلة، وهران 01/الجزائر.

تاريخ الاستلام: 2020/06/24 — تاريخ القبول: 2020/09/25 — تاريخ النشر: 2020/12/10





ملخص البحث

إن القراءة ليست ممارسة بسيطة أو تلقيا سلبيا باهتا للنص معتقدين أن معنى النص قد تحدد نهائيا، لهذا صارت القراءة فعلا إنتاجيا توليديا؛ ولهذا، تبتغي ورقتنا البحثية تجديد وتقويم مفهوم القراءة عامة، ثم القراءة التأويلية بشكل خاص، في الترجمة ولاسيما في الأدب، فالنص الأدبي لا يخضع إلى قراءة لغوية سطحية بل لقراءة تأويلية واعية تفرضها إمكانية الوقوع في سوء الفهم أو إساءة الفهم من لدن المترجم، وعليه، توصلنا إلى نتائج قيمة منها ضرورة توظيف القراءة التأويلية وفاءاً لإيحاءات نص الأصل وإشاراته الثقافية. فالترجمة ليست اعتباطية؛ بل هي فهم، وكفاءة، وقراءة وتأويل.

الكلمات المفتاح : القراءة، التأويلية، الترجمة، النص الأدبي.

ABSTRACT:

Reading is not simple activity or text's negative reception thinking that its meaning is definitely determined. As reading became productive act, our research aims at redefining the interpretative reading in translation, notably for literature. The literary text is not submitted to linguistic reading but to a conscious interpretative reading imposed by the misunderstanding possibility from translators. We reached to the result of employing interpretative reading to be loyal to the original text connotations and its cultural signs because translation is not arbitrary but it's a culture, a competence, a reading and an interpretation.

-Keywords: interpretative reading, translation, literary text.

[1] المؤلف المرسل : بن هدي زين العابدين.

1. مقدمة:

إن الثبات و الجمود ليس من طبيعة الحياة في شيء، فجوهر الحياة تجديد وإبداع ، ولهذا فإن فعل القراءة في حقل الأدب لم يعد تلك الممارسة البسيطة، بل أضحت القراءة عملية تحري قبل أن تكون تأويلاً للنصِّ المكتوب؛ و لنا أن نتساءل عن أهمية عنصر القراءة في الفهم الصحيح للنص وعن أبرز مستويات القراءة ولاسيما القراءة التأويلية من خلال الفرضيات التالية:

- لا وجود لنص يُولد من عدم أو فراغ، فحتى وإن حاول المؤلف أو المبدع حصر نصه وتقييده، فإنه لا مقدرة له في فصل أو خلق حاجز بين نصه والظروف التي أنتجت فيها؛ فهو على حد قول أحد الدارسين:"يشبه النطفة التي تُقذف في الرحم"[1].

- القراءة التأويلية هي قراءة منتجة تستثمر في القراءة الاستنطاقية.

- يمكن للنص الأدبي أن يُقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا عن قارئ آخر.

من خلال مقاربتنا هذه، نبتغي الإجابة على التساؤلات الآتية:

- ما مفهوم القراءة في ميزان الترجمة بشكل عام وفي الترجمة الأدبية بشكل خاص؟ - هل يخضع النص الأدبي لقراءة لغوية سطحية أم لقراءات تأويلية واعية ؟ -ما هي تجليات القراءة التأويلية في النص الأدبي المترجم؟

تقتضي الإجابة على هذه التساؤلات أن نُقر بخصوصية بحثنا هذا الذي ليس بحثا عبثيا بل نحسبه بحثا عميقا في صلب القراءة وكنهها في نسقيها الوظيفي والإجرائي؛ وبناءا على هذه النظرة، تبتغي هذه الورقة البحثية تجديد وتقويم مفهوم القراءة بشكل عام، ثم القراءة التأويلية بشكل خاص، وبيان أثرها في الترجمة ولاسيما في حقل الأدب من خلال الدراسة التحليلية المقارنة لبعض النماذج التطبيقية.

2- الجزء النظري:

2-1- القراءة: المفهوم والأبعاد:

ليست القراءة بالمصطلح الجديد في الفكر العربي، بل هي مصطلح قديم عتيد له جذوره وأصوله. فكتاب الله هو القرآن وسُمي قرآنا لجمعه وضمه للسور والآيات، وهذا ما يتضح لنا جليا مليا في قوله تعالى: "لا تحرك لسانك لتعجل به. (16) إن علينا جمعه وقرآنه" [2]، ويُقال : "رجل قُرّاء وامرأة قُراءة، وتقرّأ : تفقه، وتقرأ: تنسك، ويُقال : قرأت؛ أي صرت قارئا ناسكا، ويُقال أقرأتُ في الشعر، وهذا السعر على قُرء هذا الشعر؛ أي على طريقته ومثاله"[3]؛ و"قارئه مقارأةً وقِراءاً: دارسه، والقُراء: الحسن القراءة، وقرأ عليه السلام: أبلغه، كأقرأه أو لا يُقال أقرأه إلا إذا كان السلام مكتوبا"[4].

أما القراءات،" جمع قراءة، ومادة (ق.ر.أ) تدور حول الجمع والاجتماع " [5] ؛ والقراءة مصدر سماعي

ل:" قرأ، ويُقال: قرأ فلان، يقرأ قراءةً وقرآناً، فهو قارئ، وهم قُراءٌ وقارئون" [6] ؛ ويقول ابن منظور: " قرأه، ويقرؤه، قراءًا و قراءةً، وقرآناً، فهو مقروء"[7].

كما نجد أن جل المعاجم العربية تجمع وتتفق على أن الاشتقاق اللغوي للفظ "قرأ" هو بمعنى الجمع والضم، والقراءة في حد ذاتها، هي ضم للحروف والكلمات بعضها إلى بعض في التلاوة والترتيل، والقرآن هو في أصله قراءة: مصدره قرأ، قراءة، وقرآنا، ومنه قوله تعالى:" إن علينا جمعه وقرآنه، فإذا قرأناه فاتبع قرآنه"[8]، أي قراءته، فلفظ قرآن في اللغة هو بدوره مصدر مرادف للقراءة، أو هو وصف من القرء، أي بمعنى نوع أو وصف من الجمع، أو أنه مشتق من القرائن، أو من قرَنت الشيء بالشيء[9]

لقد اكتسب مصطلح "القراءة" في الفترة الأخيرة، بُعدا مفهوميا واصطلاحيا جليا واضح المعالم في حقل النقد الأدبي المعاصر، بكل اتجاهاته المختلفة المتغايرة، وعلى هذا الأساس، سوف نقوم بالتمييز بين مصطلح القراءة في استخداماته واستعمالاته وتداولاته العادية، وما يعنيه مصطلح القراءة في حقل الاصطلاح النقدي.فالقراءة تعني أولا وأخيرا: الفهم،فإن" فعالية الفهم مشتركة بين مستعملي القراءة، فإن أقرأ كتابا، فهذا يعني في الفهم العادي، أألم بشتات المعرفة التي يحتوي عليها بعد أن أفك رموز الخط الذي كُتبت به، لأن الفهم لن يأتي إلا بعد قراءة الخط أولاً"[10].

نستخلص مما سبق الإشارة إليه، أن مفهوم القراءة لا تتحدد كينونته إلا بتحديد هويات القراء، وثقافاتهم وأذواقهم، وسماهم ومواصفاتهم، وتبعا لإيديولوجياتهم، وتوجهاتهم وفلسفتهم في الحياة؛ فالقراءة المثمرة والمنتجة في رأينا المتواضع لا تتأتى إلا على أيدي القراء والكتاب المتخصصين في النقد. كما تعد القراءة نشاطا متعدد الوجوه، فهو نشاط معقد متعدد، وفي هذه المحطة من البحث، نستعرض الأبعاد الأساسية للقراءة:

أ ـ **القراءة نشاط عصبي وفيزيائي:** القراءة هي قبل كل شيء فعل مادي ومحسوس، وتتعذر مثلا إن أصاب الجهاز البصري أو بعض أقسام الدماغ عطب كبير؛ فالقراءة قبل أن تكون تحليل المضمون، فهي إدراك حسي لرموز الخط، والتعرف عليه وتذكرها.

ب . **القراءة نشاط معرفي**: فبعد أن ينظر القارئ إلى رموز الخط وبعد فكها، يحاول عندها أن يفهم عما يدور الحديث؛ وهنا تتحول الكلمات إلى عناصر ذات معنى، يفترض أن يبذل القارئ فيها جهدا للتجريد، وقد يظل فهم القارئ عند حده الأدنى.

ج . **القراءة نشاط عاطفي:** بحيث تكمن جاذبية القراءة في كمية الأحاسيس التي تثيرها فينا بالدرجة الأولى، فالأحاسيس تقوم خلف مبدأ تقمص القارئ للشخصيات الروائية، وهذا المبدأ هو المحرك الأساسي لقراءة الأعمال المتخيلة، فشخصيات النص قد تثير استحساننا واستنكارنا، وهي التي توقظ فينا الغيرة والشفقة والمودة والبغضاء.

وقد أشار الناقد الروسي توماشفسكي Tomachavski، ومنذ مطلع القرن العشرين، إلى أهمية العواطف الأولى في لعبة النص، وكلما كبرت موهبة الكاتب كلما كبرت صعوبتنا في أن نقاوم

سيطرته على انفعالاتنا، وكلما زادت قوة نصه على الإقناع، وقوة الإقناع هذه هي منبع افتناننا بالنص الأدبي.

د . **القراءة نشاط حجاجي**: فالنص هو نتيجة إرادة الكاتب الخلاقة الواعية، ومجموعة عناصر منظمة، فإنه من الممكن أن نحلله على أنه خطاب، أي أنه موقف يتخذه الكاتب من الكون ومن الكائنات؛ ولا يعدل عن ذلك شيئا أن يلجأ الكاتب في روايته إلى ضمير الغائب، وتظهر الوظيفة الحجاجية بوضوح في الروايات التي تدافع عن فكرة ما أو قضية محددة.

ه . القراءة نشاط رمزي: إن المعنى الذي يستخلصه القارئ من قراءته يمضي مباشرة ليتخذ مكانا له في البيئة الثقافية التي يعيش فيها ذلك القارئ، وكل قراءة تؤثر وتتأثر معاً بالثقافة وبالبنية السائدة في عصر ما، وفي بيئة ما وعليه، فالقراءة الفردية تظهر هنا كجزء لا يتجزأ من ثقافة جماعية.

2.2. القراءة التأويلية للنص الأدبي وأنماطها:

تطرح إستراتيجية التأويل فكرة هامة ومهمة، ألا وهي تعدد المعنى، أو ما يصطلح عليه ب"ما لا نهاية الدلالة"؛ وفي الوقت نفسه تطرح هذه التعددية أو اللانهائية، مشكل رهان التأويل.فهل يمكن حصر المدلولات المتعددة أم لا؟، وهل تنفي التعددية وجود أي مدلول؟ و هل ينفي مفهوم الحقيقة وجود مدلولات متعددة؟ هل سيكون رهان التأويل هو إثبات مدلول نهائي للنص؟ أم ترك النص يسبح في فراغ ومتاهة دلالية لا نهائية؛ وقصد الرد عن جملة هذه التساؤلات، لابد لنا من التعرض لمختلف استراتيجيات التأويل، ونتعرف على أنماط التأويل أو ما يمكن أن نسميه أيضا بأنماط القراءة التأويلية، ولهذا يمكن أن نحدد نمطين أساسيين ورئيسيين ألا وهما :

- **التأويل المُطابق** : وهو يعني الكشف عن الدلالة التي يقصدها الكاتب، أي أننا سنحاول أن نركز في هذا النمط على قصدية الكاتب أو على الدلالة الأحادية والأصلية للمُؤَلف.
- **التأويل المُفارِق**: وهو يعني الكشف عن الدلالة التي يقصدها النص، أي أننا سنحاول التركيز بشكل خاص على المعنى الذي يتضمنه النص فقط، بعيداً عن سياق مؤلفه وحيثياته، ومن هذا التعريف ، يتفرع التأويل إلى نوعين هما :

-التأويل المتناهي		-التأويل اللامتناهي[11]

أ. التأويل المتناهي: ينطلق من مسلمة تعددية دلالات النص، إلا أنه ينظر إلى طبيعة هذه التعددية، على أنها تعددية محدودة، فالتعددية لا تعني اللانهائية، لأن التأويل يخضع لقوانين واستراتيجيات نصية.... ولا يتعلق الأمر بكبت القوة الدلالية لهذه التعددية، من خلال فرض معنى أصلي أحادي، بل بإستراتيجية بناء التأويل لموضوعه، في صيرورة سيميائية تنتهي بتفصيل وترسيخ مدلول محتمل في سياق معين[12].

ب . التأويل اللامتناهي: أما في التأويل اللامتناهي، "فالتعددية محدودة وبالتالي، فإن رهان التأويل مفتوح على مغامرة اللانهائية، فلا وجود لحدود أو قواعد يستند إليها التأويل، سوى رغبات المُؤول الذي ينظر إلى النص، على أنه نسيج من العلامات واللاتحديدات"[13].

بهذا الكلام، نجد بكل وضوح أن أمبرتو ايكوUmberto Eco، يدافع ولاسيما في كتابه المعنون:" العمل المفتوح" عن الدور الفعال للقارئ المُؤول في عملية قراءة النصوص الأدبية، ويصطلح على هذا النوع من القراءة ب"القراءة المفتوحة" ولكن هذا المصطلح أو المفهوم الذي يدافع عنه أمبرتو ايكو هو عبارة عن نشاط ينبع من أثر فني أي أن هذا العمل المُراد قراءته هو عمل فني يثير التأويل.

نستخلص أن القارئ الماجد هو ذلك القارئ الذي بمقدوره أن يقول أنه بإمكان النصوص أن تقول وتُقَول كل شيء ماعدا ما يرغب ويوَّد الكاتب التدليل عليه. فيفي الوقت الذي، نكشف فيه عن معنى أو دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة أو المدلول الجيد، وإنما المدلول أو بالأحرى المدلولات الجيدة هي الآتية بعد ذلك، وهكذا دواليك. وقولنا أننا فهمنا، هو اعتراف منا بغبائنا وخُسراننا في فهم النص.

لا يفوتنا أن نشير إلى أن عملية التأويل ترتكز بدورها على قطبين رئيسيين هما "النص" والقارئ"، وهذا ما يتفق عليه جل أنصار ومؤيدي النظرية التأويلية، ولكنهم في الوقت ذاته، يختلفون في حدودها، فمنهم منم سن ووضع لها ضوابط ومحددات مثلما نجد ذلك عند ايكو، ومنهم البعض الآخر الذين أطلقوا للتأويل العنان؛ بل وحتى أن بعضهم تمادى في التأويل إلى حدود أبعد وأبعد، وعلى رأس هؤلاء، نذكر جاك دريدا الذي يقول بأن النص هو عبارة عن:" سلسلة من الإحالات اللامتناهية"[14].

وعليه، فإن التأويل بهذا المنظور هو تدمير للتأويل ذاته، حسب ايكو، لهذا فهو يرى في التأويل ليس فعلا مطلقا، بل يستلزم فيه شرط التفاعل الضروري بين القارئ والنص وعملية القراءة. ختاما، لا يمكن للتأويل أن يقودنا إلى كل المدلولات الممكنة، ولهذا سيظل الوصول إلى جل المدلولات حُلما جميلا من أجله تستمر مغامرة التأويل. إن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها فمنها:

- "القراءة: فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام تعقبها يقظات.."[15].
- "القراءة: جزء من النص، فهي منطبعة فيه محفورة عليه، تعيد كتابته"[16].

لماذا تتعدد قراءة النص الأدبي؟

هل يعود ذلك إلى كون بعض النصوص تفرض على المتلقي نوعا معينا من القراءة ؟ أم يعود إلى تعدد القراء واختلاف معارفهم وثقافتهم ؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات؟ أم يعود إلى تعدد المناهج النقدية التي يستثمرها النقاد في قراءة الأدب وتحليله ؟

توجد لبعض النصوص قدرة على توجيه القارئ إلى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى فمثلا: رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" لا يمكن - فيما أرى - للقارئ إلا أن ينشغل بشخصية مصطفى سعيد، أو بالإشكاليات الحضارية الكامنة فيها.. أي أن النص يقرر إلى حد كبير استجابة القارئ على رأى الناقد الألماني "ولنفغانغ آيزر"[17]؛ فللنص سلطة يمارسها على القارئ إن صح التعبير وهو موضوع مستقل بذاته. إن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئا عن قارئ آخر؛ ولذلك تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى قيل إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء[18] ، ثم إن القارئ الواحد سيقرأ النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر إلى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة للنص نفسه تبعا للمقولة الشائعة: "أنا الآن لست أنا بعد لحظات ".

3. الجانب التطبيقي: أثر القراءة التأويلية في فعل الترجمة:

3-1. من قراءة تأويلية إلى ترجمة تأويلية :

إن القراءة التأويلية والتحليلية للنص تقود المترجم حتما إلى ترجمة يعتمد فيها بشكل واضح على الشرح والتحليل، لتصبح عاملاً مساعداً في الدراسات التاريخية والجمالية. بحيث تترك البقية لخيال القارئ ليعيد بناء النص بناءا على تأويله للترجمة بتحليلها وشروحها؛ و تأويل نص معناه هو شرح كيف أن هذه الكلمات تحيل – في ذاتها – على أشياء مختلفة (وليس على أشياء أخرى)" كما يقول أمبرتو إيكو الذي يضيف "بأن هناك نظريات حديثة تقول بأن القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها.

إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شيء باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه، ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجديدة، إن الدلالة الجديدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك. إن الأغبياء أي الخاسرين، هم الذين ينهون الصيرورة قائلين: "لقد فهمنا". إن القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سر النص يكمن في عدمه.

2.3 .تطبيق إستراتيجية القراءة التأويلية على فعل الترجمة:

فرضا وليس عبثا أو اعتباطا، كان اختيارنا لدراسة نماذج تطبيقية من " نجمة" كاتب ياسين الملقب ب"نبي العصيان"، ، فهذا العمل الأدبي متفرد بلغته و بكتابته حيث تُرجمت " نجمة " من طرف ثلاث مترجمين في فترات زمنية مختلفة، فهو يعد نصا مرجعيا في أعرق الجامعات العالمية.

. النموذج الأول:

-Dieu le généreux.[19]

جاءت هذه العبارة في مستهل الرواية لتعبر عن حالة الانبهار الكبير الذي شعر بها العمال الجزائريين الثلاث وهم يشاهدون سوزي Suzy، التي أسرتهم جميعا بجمالها، وهذه العبارة مستقاة بكل وضوح من الكلام العامي المتداول بين الجزائريين في حالة الدهشة والإعجاب بشيء والانبهار به، ويمكن أن تقول بالدارجة:" يا الرب الكريم".

فالمترجمة السورية "ملكة أبيض العيسى" وُفقت في الترجمة بحيث نقلتها على النحو التالي:" . يا إلهي"[20]

أي ترجمتها بالأسلوب الفصيح وحرمت بذلك القارئ من الخصوصية المحلية المعبِرة عن البيئة الثقافية للنص، وكان حريا بها مراعاة المستوى اللغوي للمتكلم، ولهذا فإن كفاءتها اللغوية وَفقتها في نقل المعنى الحقيق لهذه العبارة، ولكنها لم تُوفق في التأثير على القارئ وهذا راجع لنقص قراءتها المعرفية بالسياق والبيئة المحلية التي قِيلت فيها هذه العبارة؛ وعليه، نستنتج أن القراءة التأويلية تفوق القراءة اللغوية السطحية في هذا النموذج الأول.

أما المترجم التونسي "قوبعة"، فقد ترجمها على النسق التالي:

"سبحان الله"[21]

وهذه العبارة تُقال تعظيما لله وإظهارا للانبهار والدهشة، ولهذا ينطبق عليه نفس الأمر، أي أنه نقلها بمستوى فصيح لا يعبر عن الصورة تماما كما يعبر عنها المستوى اللغوي العامي.

أما المترجم والأديب الجزائري "بوطاجين"، فقد نقلها لنا على الشاكلة التالية:

". يا الله يا كريم "[22]

وهي ترجمة حرفية للعبارة بالفرنسية، وهو التماس العون من الله ذو القدرة والقوة، وبالتالي فترجمته جاءت عكس المقصود، وعليه فإن القراءة الصحيحة للمشهد الروائي لم تكن موفقة عند السعيد بوطاجين.

فالقراءة التأويلية لهذه العبارة، تحيلنا إلى أن لفظ Dieu le généreux، يعني حالة الاندهاش والإعجاب والافتتان بجمل سوزي Suzi، التي أسرت قلوب ناظريها، ولهذا قراءتنا التأويلية لهذا اللفظ تقودنا لترجمته ب " يا الرب الكريم"، أي بلفظ عامي يؤدي المعنى المراد. نتوصل إلى أن كاتب ياسين يفرغ اللفظ من معانيه القاموسية اللغوية ويشحنه بدلالات سياقية باطنية يبصرها المترجم المؤول الحاذق.

النموذج الثاني:

« Lakhdar s'est échappé de sa cellule. A l'aurore, sa silhouette apparait sur le palier ; chacun relève la tète, sans grande émotion. Mourad dévisage le fugitif.»[23]

ترجمتها ملكة أبيض العيسى:

" لقد فر لخضر من زنزانته. لاح خياله عند الفجر على أعلى الدرج، ورفع الكل رؤوسهم دون انفعال كبير، وألقى مراد ببصره على الهارب"[24]

لم تُوفق المترجمة ملكة أبيض العيسى في ترجمة هذه العبارات حيث نقلت كلمة Lakhadar، إلى اللغة العربية بـ"الأخضر"، وهذه الكلمة لا تعبر عن الاسم "لخضر" الذي له وقع في نفسية القارئ العربي الجزائري، لما يحمله هذا الاسم من خصوصية محلية بدون "أل" التعريف، وهذا إن دل إنما يدل على نقص قراءتها ودرايتها بالخلفية الاجتماعية والثقافية للبيئة المحلية الجزائرية التي يكون فيها للاسم شحنة دلالية ثقافية خالصة.

والأمر الثاني هو ترجمتها لعبارة « Sans grande émotion »، بـ"دون انفعال كبير"، ولكن إذا ما قرأنا العبارة جيدا وفهمنا مقصود كاتب ياسين، فإننا نجده يريد توضيح عدم اهتمام واكتراث أصحابه بقدومه، ولم يعيروه اهتماما كبيرا ، ومن هنا ف"الانفعال" لا يعني بالضرورة الاهتمام، وهذا إن دل إنما يدل على نقص كفاءة القراءة الأفقية والعمودية للنص الياسيني، والفهم الناقص للمعنى. وفي هذا المقام، تُجدي التأويلية نفعا بحيث لا يعبر ياسين عن مقاصده باللفظ السطحي بالضرورة، فهو يُحمل الألفاظ أكثر من طاقتها، وأحياناً أخرى، يُفرِغها من معناها القاموسي، ويشحنها دلالة سياقية براغماتية تساعده في تبليغ مقاصده.

أما الملاحظة الثالثة، فهي نقلها لكلمة « Dévisager »، بـ"ألقى بصره"، وهنا المعنى السياقي هو أمر آخر، فالمقصود هنا هو التفرس بالنظر، والتحديق بوجه الشخص وتفحصه. ولهذا، نستخلص من ترجمة العيسى، نقص كفاءتها الترجمية أو اللغوية ونقص اطلاعها بالمحلية والخلفية الثقافية والاجتماعية للروائي "كاتب ياسين".

أما التونسي "قوبعة" فقد نقل لنا العبارة على الطريقة التالية:

"فر الأخضر من زنزانته، وبدا عند الفجر شبحه على العتبة، فارتفعت رؤوس الحاضرين تستطلع الأمر دون أن يبدو عليهم كبير التأثر. تفحص مراد الهارب"[25]

والملاحظ على هذه الترجمة هو نقله لكلمة « silhouette »، بـ"الشبح"، وهي ترجمة غير دقيقة للفظ المستخدم، وإضافته لكلمة "تستطلع"، وهو أمر غير موجود في العبارة الأصلية. كما أضاف " دون أن يبدو عليهم كبير التأثر" و هي ترجمة للعبارة: « Sans grande émotion »، وقد وُفِق في ترجمتها نوعا ما.

أما المترجم الجزائري سعيد بوطاجين، فقد نقلها بالكيفية الآتية :

"لخضر هرب من الحبس، وظهر شبحه على السطح فجرا، وقد رفع كل واحد رأسه دون اندهاش يُذكر، تفرس مراد الهارب جيدا"[26]

الملاحظة الأولى هي ترجمته لاسم « Lakhdar »، بـ "لخضر" دون "أل" التعريف لإدراكه خصوصية هذا الاسم المحلية، فالسعيد بوطاجين هو جزائري متشبع بالثقافة المحلية الجزائرية، أما الملاحظة

الثانية فهي ترجمته لعبارة:« Sans grande émotion » ، بـ"دون اندهاش يُذْكر"، وهنا لم يُوفق في نقل المعنى المقصود ب: « émotion »، التي هي كلمة جامعة وكُلية، في حين كلمة "اندهاش" هي جزء من الأحاسيس، كما أنه نقل لنا مفردة « Dévisager »، بت "تفرس جيداً"، وهي ترجمة فيها نوع من الإسهاب بحيث يعكس هذا الأمر إلمامه بالقواعد الإجرائية للترجمة وأدواتها.

إن هذا الكاتب يكتب بفرنسية خاصة به، تستوجب من المترجم أن يكون مؤولا لا ناقلا للمعنى، فالنصوص الأدبية الإبداعية على شاكلة نصوص ياسين كاتب ليست نصوصا عادية سطحية بل تحمل في بواطنها معاني لا يدركها إلا المترجم المتمرس والمتفرس.

-النموذج الثالث:

هذا النموذج الثالث هو يمثل عبارة مستقاة من نص شعري عربي و كيفية ترجمته إلى اللغة الإنجليزية.

"عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم"، التي تمت ترجمتها إلى اللغة الانجليزية بالصيغة التالية:

“To remain honest”

يتضح لنا جليا أن معنى جملة الجملة الأصلية منسوجة على منوال التعبير المكرّس:

"يحتفظوا بماء وجوههم"، بدلالة: لا يُحرجون، ولا يفقدون هيبتهم وعزّة أنفسهم أو وقار منزلتهم؛ التي يقابلها في الإنجليزية:

Not to lose one’s face

لكن الإشكال يكمن في الترجمة، فلو ترجمناها حرفيا لوجدنا :

To celebrate the water of their existence

لكون العبارة المنسوجة قد خرجت عن منوالها الأصلي وفقدت صلتها المعنوية به، ويتوجّب فهمها بمعناها الحقيقي ثم تأويل هذا المعنى حسب الصورة الشعرية والسياق.

والمعنى المجازي الذي يتبادر إلى أذهاننا بإلحاح لعبارة "ماء الوجود" هو وسيلة التكاثر والحفاظ على الجنس البشري، ويعطينا ذلك بالإنجليزية:

To make love

أو أن تؤول العبارة حسب الصورة الشعرية لتصبح:

To celebrate life

إن دراستنا هذه تبتغي المقارنة بين النص المكتوب في الأصل باللغة العربية وترجماته باللغة الفرنسية والانجليزية من منظور القراءة التأويلية أو في مضمار القراءة الذي ينطلق من مستوى القراءة السطحية المبتذلة وصولا إلى مستويات أعلى من القراءات التأويلية؛ كما أنه لابد من الإقرار أنه من الصعب الحصول دائما على ترجمة مماثلة ومكافئة للنص الأصلي، وهذا لا ينفي وجود ترجمات ممتازة تتجاوز في أحيان كثيرة النصوص الأصلية. فقد حاولنا تسليط الضوء على إبراز الجانب التأويلي للقراءة في فعل الترجمة وكذا الحرص على بيان الضرورة الملحة لخاصية التأويلية في نجاح العملية الترجمية؛ وإننا هنا لا ندعي إحراز قصب السبق في الإتيان بهذا التحليل بل يتعين علينا الإشادة بدور القراءة التأويلية لدى المترجم في استكناه بواطن النص.

4. خاتمة:

لا مرية أن القراءة شرط لا مندوحة منه لنجاح عملية الترجمة أولا ونقل المعنى المقصود ثانيا، وعليه فكفاءة القراءة هي ذات أولوية كبيرة لأنها هي المسؤولة عن استنطاق النص واستكناه المعنى، ثم نقله إلى اللغة الهدف بما يُكافئه من اللفظ. كما أن نجاح هذه العملية يعتمد على مستويات الكفاءة جميعها بما فيها اللغوية والمعرفية والترجمية والتأويلية، ولهذا خلصت الدراسة إلى حقيقة أن الكفاءة التأويلية هي شرط لا مفر منه بحيث تجد صداها في ترجمة النصوص الأدبية ذات الصبغة التأويلية، ويمكننا أن نقول أن النتائج التي بلغتها هذه الورقة يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

- إن الترجمة ليست بالعملية الهينة أو الاعتباطية أو العشوائية؛ بل هي بناء ضخم ومجهود مثير وثقافة، وكفاءة، وعبقرية، ومسؤولية نحو الفرد والجماعات.
- النص الأدبي المعد للترجمة لا يُفهم بالتحليل و التشريح الأدواتي القاتل لجوهر الظاهرة، لأنه صوت يتطلب من المترجم أن يصغي إليه بكل وعيه لكي يفهمه فهما معرفيا وجوديا لا علميا؛ فهذا النوع من الفهم الذي تجسده الترجمة الأدبية و تفصح عنه بحميمية، يحتاج إلى توظيف كل طاقات الكيان، و قدرات الفهم مثل الإدراك، والتصور، والتفسير، والتأويل.
- يتميز النص الأدبي عن غيره من النصوص بمبدأ الانزياح الخارج عن ذلك المفهوم القاموسي للغة و عن الصياغة المألوفة و المتداولة.
- لابد من توظيف القراءة التأويلية وذلك وفاءاً لإيحاءات نص الأصل وإشاراته الثقافية.

الهوامش :

1- نقلا عن شايف عكاشة،1994، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي،د.م.ج، الجزائر، ص105

2 - سورة القيامة، الآية 17/16.
3 - ابن منظور أبي الفضل جمال الدين ، 1992، لسان العرب، دار صادر، لبنان، مادة قرأ، ط1، ص130
4 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ت فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، م1، فصل القاف، ص38.
5 - أبي الحسن الرازي،1979، معجم المقاييس في اللغة، دار الفكر، بيروت لبنان، مادة قرأ، ط2، ، ص884.
6 - عبد الفطيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، لبنان،مادة قرأ، ط1، ص101
7 - ابن منظور أبي الفضل جمال الدين ، 1998، لسان العرب، دار صادر، لبنان، مادة قرأ، ط3،، ص108
8 - سورة القيامة، الآية 18/17
9 - ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت لبنان، ج1، ص 128
10 - ت.تودوروف، 1989، القراءة كبناء، ترجمة محمد ديوان، مجلد الفكر العربي المعاصر، ص106
11 - يُنظر محمد بوعزة،2011، استراتيجية التأويل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، ص57
12 - يُنظر، المرجع نفسه، ص58/57
13- يُنظر المرجع نفسه، ص58
14 - أمبرتو ايكو، 2004، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كيراد، المركز الثقافي العربي، ط2، ص124
15 - رشيد بن حدو، 1988 - قراءة في القراءة - مجلة الفكر المعاصر. عدد 48-- ص 14.
16 - المرجع نفسه، ص18
17 - فاضل ثامر، 1988- من سلطة النص إلى سلطة القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 48 ، ص 89.
18- أنظر: المرجع نفسه، ص93
19 - Kateb Yacine,1956, Nedjma, Edition Seuil, Paris, p12.
20 - كاتب ياسين،1980، "نجمة"، ترجمة ملكة أبيض العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط2،ص27 .
21- كاتب ياسين، 1986، "نجمة"، ترجمة محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص08.
22 - كاتب ياسين،2014، "نجمة"، ترجمة السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة1،ص13.
23 - Kateb Yacine, Nedjma, Op.cit, p11.
24- كاتب ياسين، نجمة، ترجمة ملكة أبيض العيسى، مرجع سابق، ص25
25 - كاتب ياسن، نجمة، ترجمة محمد قوبعة، مرجع سابق، ص06.
26 - كاتب ياسين، نجمة، ترجمة السعيد بوطاجين، مرجع سابق، ص11.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 184- 194

أشكــال حضــــور الشخصيـــة العجائبيـة في رواية "الحوّات والقصر" للطاهر وطّار

The forms of the fantastic character in a “Al-Hawat and Al-Qasr”

ربيعة براخلية [1] ليلى جودي [2]
brakhliarabiaa@gmail.com[1] leiladjoudi@windowslive.com[2]
[1] مخبر الخطاب الصوفي
جامعة الجزائر 2

تاريخ الاستلام: 2020/06/17 تاريخ القبول: 2020/07/21 تاريخ النشر: 2020/12/10





يدرس هذا البحث تشكيل الشخصية العجائبية في سرد الأديب الجزائري "الطاهر وطار"، من خلال روايته "الحوات والقصر"، التي تعددت أنماطها وتنوع حضورها بين شخصية عجائبية محضة وأخرى متحولة وشخصيات صنعت عجائبيتها من خلال تواجدها ضمن عالم فوق طبيعي، وكيف استثمر الكاتب هذا الحضور في خلق نص سردي في إطار عجائبي يبعث على الحيرة والدهشة لدى المتلقي، متخذا من التراث الشعبي والحكايات العجائبية متكأً انطلق منه لبناء عالمه وفق رؤيا مغايرة للواقع.

الكلمات المفتاحية: الشخصية العجائبية، الحوات والقصر، البطل الملحمي، التحول، فوق طبيعي،

ABSTRACT:

This paper aims at studying the shaping of the fantastic character in the narration of the Algerian author "Al-Tahar Watar” through his novel “Al-Hawat and Al-Qasr”, whose types multiplied and its presence diversified between purely fantastic character, mutant character and characters being fantastic through their presence within a supernatural world, and how the author invests in this presence to create a narrative text within a fantastic framework making it perplexing and astonishing for the receiver, relying on folklore and fantastic tales to start building his world from a different vision of the reality.

Keywords: The Fantastic character, Al-Hawat and Al-Qasr, The epic hero, mutation, supernatural.

[1] المؤلف المرسل : ربيعة براخلية

1. مقدمة:

تعد الشخصية الركيزة الأساسية للخطاب السردي بشكل عام، ومن المقومات الأساسية للروائي بشكل خاص حافظت على أهميّتها باعتبارها تمثّل «العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي»[1]، بل ويذهب البعض الآخر إلى أبعد من ذلك إذ «لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال، والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصيّة، يستحيل أن يوجد في معزل عنها، والخير يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقيّة العجيبة: الشخصيات»[2]، فهي المكوّن الحيوي من مكوّنات السرد التي تبعث فيه روح الحركة، وجزء لا يتجزأ ولا ينفصل عن بقية أجزاء المكونات السردية التي تتضافر كلها لتشكّل لنا بناء النّص.

ويعد الطاهر وطار من الروائيين الجزائريين الذين استطاعوا أن ينحوا منحى مغايرا في الكتابة السردية، مستعينا بالعجائبي أسلوبا للكتابة لتمرير ما لا يمكن تمريره من خلال الكتابة المعتمدة على عوالم المألوف والطبيعي، ومن رواياته التي حملت طابعا عجائبيا رواية "الحوات والقصر"، التي تروي تفاصيل حياة البطل الملحمي "علي الحوات" الصياد الذي قرر أن يفي بنذره المتمثل في إهداء الملك أجمل سمكة يحصل عليها تعبيرا عن ولائه للقصر وابتهاجه بنجاة الملك من الحادث الذي تعرض له في غابة الوعول، وفي سبيل تحقيق مراده يجابه المخاطر والصعاب في رحلة عجائبية عبر الطريق المؤدي للقصر، مرورا بالقرى السبع وحكاياتها الأغرب من الخيال ، من خلال شخصيات استلهمها الطاهر وطار من الأساطير والتراث الشعبي وحكايات الأبطال ومغامراتهم المليئة بتيمة العجيب والغريب المثير للدهشة والغرابة، وهو ما يدفعنا لطرح التساؤلات الآتية: ما هي السمات التي ميزت شخصيات الحوات والقصر؟ وكيف تمظهرت شخصية البطل العجائبي في الرواية؟ وما هي أنماط الشخصية العجائبية التي وظفها الطاهر وطار في روايته" الحوات والقصر"؟ وهو ما سنحاول الإجابة عليه والإحاطة به مستعينين بالمنهج السيميائي في دراسة الشخصية العجائبية وأنماطها وأشكال حضورها في الرواية.

2.الشخصية في المحكي العجائبي

تستحوذ الشخصيّة في المحكي العجائبي أهميّة استثنائيّة، إذ يرى "شعيب حليفي" في كتابه (شعرية الرواية الفانتاستيكيّة) أنها تتشكّل انطلاقا من مؤشّرين اثنين: «المؤشر الأول: يتجلّى في كون الشخصيّة تحمل سمات التحولات الممكن رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي وعليه يقع، أي أنها إحدى المكوّنات الأساسيّة في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي

والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال.»[3]، والمؤشر الثاني: أنّ هذه الشخصيّة العجائبيّة شخصيّة غنيّة ذات كثافة تخيلية فوق العادة .

ويعرف سعيد يقطين الشخصية العجائبية بقوله: «نقصد بالشخصيات العجائبية كلّ الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي والمفارقة لما هو موجود في التجربة وفي هذا النطاق بين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف»[4]، فما يجعل هذه الشخصيات عجائبيّة هو تكونها الذاتي المخالف للمعتاد والمألوف المفارق لما هو موجود في الواقع. باعتبار أنّ الشخصيات العجائبية هي واحدة من البنيات الكبرى التي تتشكل منها الصورة الكليّة لعالم الشخصيات في مجرى الحكي إلى جانب الشخصيات المرجعيّة التي تحيلنا إلى عوالم وحقب تاريخيّة محدّدة الملامح قابلة للإدراك، والتي يمكن إعادة تشكيل شخصيّاتها تبعا لما تقدّمه المصنفات التاريخيّة، والشخصيات التخيّلية «التي ساهم الراوي في تشكيلها وإضفاء طابع الحياة عليها يجعلها تعايش الشخصيات المرجعيّة أو تعيش إلى جانبها، وهذا النوع له الكثير من الملامح الواقعيّة التي تجعله قابلا للتصوّر.»[5]، فهي إذن شخصيات لا نجد لها اسما تاريخيّا محددا لكنها ذات ملامح واقعية تمّ اختلاقها لغايات حكائية محضة لملء الفجوات والثغرات، يمكن أن يحمّلها الراوي من إيداع ما تتحمله الشخصيّة المرجعيّة ومن خلال هذه البنيات الثلاثة (الشخصيات العجائبيّة، الشخصيات المرجعيّة، الشخصيّات التخيّلية) ننتقل من «الشخصيات الممكن إدراكها إلى الممكن تخيّلها وبينهما نصادف كمّا هائلا من الشخصيات المتعددة الملامح والمتداخلة الصفات.»[6] .

3. السمات العجائبيّة لشخصيات رواية " الحوات والقصر"

إنَّ ما يحقّق تنوع الشخصيّة العجائبيّة هو التحوّل والامتساخ والتعارض، فهذه الشخصية تحقّق سحريتها وعجائبيّتها من خلال ما تعايشه « من تحولات وامتساخات ومن ما تقدمه من تعارض واختلاف مع غيرها من الشخصيات داخل فضائها الروائي المشتغلة فيه، أو مع شخوص عالمها الخارجي.»[7]، فالتحول والامتساخ والتعارض هي سمات تخصّ الشخصيات العجائبيّة في مناحي عديدة «فقبل بروز التحولات والامتساخات في الشخصيّة، هناك إيهام ببداية واقعيّة يتمّ من خلالها عرض الشخصية كشيء سويّ ثمّ التدرّج –استباقا واسترجاعا- للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصيّة كائنا غير عادي»[8].

فالامتساخ والتحوّل من جهة هما «أحد العناصر المؤسسة للعجائبي في النصوص الفانتاستيكيّة سواء اعترى هذا التحوّل الإنسان أو الجماد أو الطبيعة»[9]، لاسيما وأنّ الشخصية عند فيليب هامون ليست بالضرورة كائنا إنسانيا، وهو ما أشار إليه في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية" حين أكّد أنه «بالإمكان اعتبار الروح في مؤلفات هيغل شخصيّة، وكذلك الرئيس المدير العام، الشركة المجهولة الاسم والمشرع والسلطة والسهم، والبيضة والدقيق والزبدة والغاز فهذه المواد تشكّل

شخصيات لا تكشف عن نفسها إلا في النص المطبخي، كما أنّ الفيروس والميكروب والكرويات والعضو، هي شخصيات في نصّ يسرد السيرورة التطويرية لمرض ما.»[10]، فهذه الكيانات جميعا يمكن أن تشكّل شخصيات تتحوّل ويعتريها الامتساخ لتوليد الحيرة والإدهاش وإثارة القلق والرعب في نفس الملتقي.

وإلى جانب سمتي التحوّل والامتساخ من جهة ثانية نتوقّف أيضا عند أهمّ سمات الشخصيّة العجائبيّة، هي سمة التعارض، فالشخصيّة كما يصفها "فيليب هامون" «لا تتشكّل فقط من خلال التراكم والتحوّلات، ولكن تتشكّل أيضا من خلال التقابل ومن خلال علاقة شخصيّة بشخصيات الملفوظ الأخرى»[11]، فتسهم سمة التعارض بما تحمله من تضاد وتقابل وتمايز في تحديد الشخصيّة ورسمها سواء تعلّق الأمر بالحكي الأدبي العادي أو المحكي العجائبي، وإن كانت النصوص العجائبيّة ترتكز أكثر من ذلك.

وبالعودة إلى رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار نجد أنّ المسخ والتحوّل قد طال شخصيات الرواية، فها هو ذا بطلها "علي الحوّات" يتحول من إنسان عادي إلى قائد تهتف باسمه القرى السبعة، ونصبته قرية التصوف وليّا من أولياء الله ورسولا وسلطانا عليهم، ومروره في وضح النهار على قرية "بني هّرار" دون أن يراه أحد «تكور مثل غمامة واقتحم الشوارع ظن النّاس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مسعر يلتف في الرمال ويركب الريح السموم»[12]، فتحوّله هذا كان سببا في نجاته من شر هذه القرية وتجسّدت أيضا سمة التحول في شخصية "السمكة" التي أضفى عليها الروائي صفات بشرية تتحدث بحديث البشر فتحاور وتجادل، ثم «تحولها إلى حصان بسبعة أجنحة امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الأبكار»[13]، وظلت تتحول في كل مرة يحتاج فيها البطل للمساعدة لتقدم كل ما في وسعها لنجاحه في مسعاه ذلك أن التحول قد يحدث « بسبب تهيّؤ الشخصيّة لاستقبال ما تتوقعه من أوضاع أو أحداث جديدة وقد يكون هذا التحوّل إيجابا أو سلبا على الشخصيّة ذاتها أو على محيطها الاجتماعي»[14]، فشكل تحولهما نقطة إيجابية أعانتهما في مسار رحلتهما إلى القصر، وتخطي العقبات التي واجهاها، كما شكل وجودهما مقابل شخوص عادية مفارقة من شأنها خلق الحيرة والتردّد لدى المتلقي إزاء غرابة التكوين والأفعال غير العاديّة، ممّا يجعلها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسّد الفوق طبيعي والذي يسهم بدوره في تبلور الشخصيّة العجائبية وتنوّعها باعتباره مكوّنا من مكوّنات التعجيب .

فتنوّع الشخصية الفانتاستيكيّة «يرسم تطوّرية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائيّة ذات التشكيل العجائبي، وانطلاقا من خصائصها الحاملة للامتساخ والتعارض من جهة ثمّ التحوّل والخرق للمألوف والفوق طبيعي من جهة ثانيّة.»[15]، ما يمنح النصّ السردي العجائبي تنوّعا وثراء يخلق بذلك واقعا آخر مشحونا بالخارق والفوق طبيعي.

4. شخصية البطل في النص العجائبي" الحوات والقصر"

أحاط السارد بطله "علي الحوات" بكثير من العناية، إذ يحكي منذ بداية السرد حكاية هذا الرجل العظيم، وسلسلة البطولات التي قام بها، وتغلبه على كل الصعاب التي حفت مسيرته عبر كامل القرى السبعة الواقعة في طريق القصر في سبيل تحقيق هدفه، والوفاء بالنذر الذي نذره بأن يقدم أحسن سمكة يصطادها لجلالة الملك احتفاء بنجاته من« أهوال الليلة الثامنة في غابة الوعول ويعرف جلالته أن الرعية تحبه وتعطف عليه وتتألم لآلامه»[16]، فأضفى على شخصيته هالة من التعظيم والتهويل ونسج حوله الخرافات وألحق«كافة الصفات والأفعال الأخلاقية به، ليظل على الدوام رمزا عاليا، خفاقا في سماء المثل، إنه القيمة العليا التي ينظر إليها الجميع بعين العجب والانبهار»[17]، فهو كما يقدمه الروائي الشاب الطيب الخلوق الذي «شذ عن إخوته الثلاثة وعن كثير من أقاربه فابتعد عن طريق الضلالة، لم يسرق يوما، لم يكذب مرة، لم يتعد على أحد، لم يثلب في عرضن أو يتعرض بسوء لغيره»[18]، مولع بالصيد من صغره يعطي بلا مقابل ويغضب إن قدم إليه أحدهم ثمنا لصنيعه فيصيح فيهم «الزيت من الزيتونة والحوت من البحر ولا حاجة لنقودكم»[19]، استطاعت هذه الشخصية أن تتحول من شخصية عادية إلى أخرى عجائبية لتحرير القرى السبع من سلطة القصر ورهبته إذ لم يكن يجرؤ أحد على الاقتراب منه فجاء "علي الحوات" ليخرق العادة ويتخذ بادرة لا أحد يدري عواقبها ليشكل ذلك أولى عجائبيات هذه الشخصية، فأن يقدم سمكة بوزن سبعين رطلا لجلالة الملك ويسعى إلى ذلك بنفسه جعل أهل القرية في دهشة من أمرهم، كما أن كسر هذا الحاجز بالنسبة لهم ضرب من الجنون وخرق للمألوف ولا يقدم على هذا الفعل إلا بطل خارق، وقد تجسدت عجائبية هذه الشخصية من خلال عدة تيمات وتحولات طالت هذه الشخصية، كتحوله إلى غيمة ثم إلى ثعبان مسعر كما سبق وأشرنا وطاقته التي تفوق مقدرة البشر، فحين اعترضت طريقه عجوز شمطاء من قرية "بني هرار" استطاع أن ينفخ عنها فالتهمتها ألسنة نيران زرقاء، وحين «تعرت صبية في الثانية عشر ووثبت تقف في طريقه تدعوه لمضاجعتها فرفع اصبعه وحركه حركات متعددة، وإذ بها تستعيد ثيابها وتقفز »[20]بعيدا عنه ، وامتطاؤه البراق ودخوله القرية كالفاتح وبتر أعضائه واستعادتها وزواجه من الجنية «إن علي الحوات استعاد كل أعضائه المفقودة وتزوج العذراء التي كانت بحق سلطانة السلطانات»[21]، ودموعه التي أغرقت القصر في فيضان حتى تحولت جدرانه إلى ملح وراحت في الذوبان، فكثيرة هي الملامح العجائبية التي اتسمت بها هذه الشخصية ومنحتها أبعادا أسطورية، استلهم فيها الطاهر وطار الأساطير والخرافات الشعبية كأسطورة "أوزوريس" إله الخصب والنماء الذي جسد الصراع الأزلي بين الخير والشر المتجدد عبر الأزمنة والأمكنة، لكنه لم يكتف بتكرارها أو نقلها لتأتي مقحمة «إنما يبدع بها وفيها فيخلق أساطير وخرافات لم نعهدها من قبل»[22]، فقد ارتقى ببطله إلى مصاف الأولياء والأنبياء من خلال تيمتي الرؤيا والحلم وتحققهما فقرية التصوف رأته في منامها قبل قدومه إليها «في ليلة واحدة يا علي الحوات، رآك

جميع أهل القرية في نامهم حلموا بك حلما واحدا »[23]، كرؤيا سيدنا يوسف عليه السلام وكيد إخوته له وتحقق الحلم في نهاية المطاف « كل الأقاويل، تجمع على أن القصر انتهى، وأن حلم المتصوفيين تحقق» [24].

فالرحلة العجائبية التي قام بها علي الحوات«من قريته إلى القصر، ومسيرته الطويلة المحفوفة بالمخاطر لتقديم نذره وبلوغ مراده، ليست فيما نرى إلا مسيرة الوعي الطويلة في صراعه من أجل كشف الحقيقة واكتساب المعرفة والسعادة (...) وتجسيد لتصور نظري لحركة الوعي»[25]، الذي يقود إلى الثورة على الظلم وافتكاك السلطة والوعي «بضرورة التضامن والتوحيد وضرورة التنظيم المحكم للانتقال بالفكر من الوعي النظري إلى الممارسة الميدانية الخلاقة»[26]، هذا الوعي الذي تحتاجه الأمم للنهوض والتحرر .

5. الشخصية العجائبية المؤنسنة في رواية" الحوات والقصر"

لقد لجأ "الطاهر وطار" في نصه السردي "الحوات والقصر" إلى ظاهرة الأنسنة في رسم شخصيّاته العجائبيّة باعتبارها «رؤية فنيّة فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقيّة ولا تشابه الأحداث الواقعيّة»[27]، حيث يضفي الروائي «صفات إنسانيّة محدّدة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، والأشياء، وظواهر الطبيعة حيث يشكّلها تشكيلا إنسانيّا»[28] فتتألف بذلك الذات الإنسانيّة المبدعة مع الذات غير العاقلة الخاضعة للأنسنة والتي تذوب ماهيّتها الحقيقيّة لنتعرّف «بشكل جديد يتّسم بالعمق والروعة إلى تجليّات العالم الخارجي الذي يصبح أكثر حيويّة وحياة وإنسانيّة ونتلمّس من الوقت نفسه رؤية الفنان الفكريّة للحياة والمدى الإنساني الذي يتّسم به»[29].

وقد برزت شخصيّة " السمكة" كشخصيّة حيوانيّة مؤنسنة عجائبيّة في الرواية، سمكة تزن سبعين رطلا، ألوانها لا حصر لها«في طول يزيد عن المتر وعرض يزيد عن ربع متر»[30]، حملتها جنيات خيرات من وادي الأبكار لمساعدة علي الحوات في مسعاه، تشبه تصرفاتها تصرفات البشر، بإمكانها العيش خارج الماء مثل الإنسان«سآتي معك يا علي إلى القصر، وسأظل حية حتى أصل سالمة إلى القصر، فلا تتهم بأنك تحاول تسميم جلالته»[31]، تتحدث بحديثهم وتفهم ما يقال تحاور وتجادل، وهو ما يصنع عجائبية هذه الشخصية أمام دهشة سكان القرى السبع، فتكوينها المخالف للمألوف ودخولها كعنصر غير بشري لكن مؤنسن في تقديم المساعدة للبطل يعد من أقوى التيمات الدالة على احتفاء النص السردي" الحوات والقصر" بالعجائبي، فهي شخصية مساعدة عملت على تذليل الصعوبات لعلي الحوات ومشاركتها معه في الهجوم الذي تعرض له من قبل سكان قرية " بني هرّار" «عندما بلغ مدخل القرية، أنزل السمكة وأزال عنها الرداء، راحت السمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذلك»[32]، فقد قدمت السمكة كمساعد كل ما في وسعها ليحقق البطل نجاحه في الوصول إلى القصر، لاسيما وأن«الشخصية المساعدة/ المانحة تعطي القدرة على الفعل للبطل، وتعاونه في

التغلب على العقبات التي تضعها في طريقه الشخصية الشريرة، ذلك لأن البطل بكل فضائله من الصعب عليه النجاح في مهمته إلا بمعاونة يقدمها إليه مساعدون طيبون، وتلعب الحيوانات والقوى الخارقة دورا هاما في مساعدة البطل على تحقيق غاياته، مكافأة له على مشاعره الطيبة، أو على عمل الخير »[33]، ولقد خضعت هذه الشخصية لجملة من التحولات الخارجية عزّز عجائبيتها من خلال قدرتها على التحول بما يتناسب مع الوضع، وهو ما يعكس أهمية التحول في الرواية العجائبية، لا سيما وأن رواية "الحوات والقصر" جاءت على طريقة الحكاية الشعبية التي تمجد البطل ومغامراته، فنجدها تحولت إلى «براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة»[37]، استعان بها البطل لدخول قرية "بني هرّار" في توظيف واضح من الكاتب للتراث الديني الإسلامي وقصة الإسراء والمعراج، ثم تحولها في موقع آخر إلى امرأة فاتنة أثناء تواجدها في القصر، وحين احتاج علي الحوات مغادرة القصر تحولت إلى حصان بسبعة أجنحة امتطاه وطار بعيدا عنه متجها إلى وادي الأبكار، فهذه التحولات أعطت للنص الروائي طابعه العجائبي السحري.

6. الجن في رواية" الحوات والقصر"

عالم الجن واحد من عوالم الأساطير التي رافقت مخيلة البشر، فاتخذها الإنسان وسيلة للتعبير عن عجزه في تفسير كثير من الحقائق، وهي من القوى الخارقة التي تعايشت مع بطل الرواية وقدمت كل ما في وسعها لمساعدته ، مقدرتهم على التصور في صورة الإنس، والبهائم، والحيات والعقارب وغيرها، والتنقل بيسر من مكان إلى أخر وتحقيق الأمنيات تمنحهم طاقة سحرية وقوة لا تعادلها قوة أخرى، منهم الصالحون ومنهم غير ذلك، وفي معظم قصص الجن غالبا ما ترغب الجنية في الأنسي ويتعلق الجني بالأنثى من البشر، فهذا الحبُّ الذي ينشأ بينهما لون شاذ لكنه أليف عند كتّاب العجائبي يرد بكثرة في مواضع كثيرة، وقصص العشق بينهما«ترمز في الغالب إلى هذا الشوق عند الإنسان في الإمتزاج بالمجهول الذي يسيطر عليه ويفوقه في قدراته وإمكانياته»[34]، في محاولة منه لفهم ما لم يفهمه من مظاهر هذه القوة الخارقة أو في رغبة الجن بالسيطرة على البشر من خلال استغلال مقدرتهم في التحول، وقد أدخل الروائي في روايته" الحوات والقصر" الجنية مساعدا لحصول البطل على السمكة لكنها في المقابل ساومته على الزواج من خلال الحوار الذي دار بينهما«قالت النساء: إن جنية شبقية، استحمت في وادي الأبكار، ثم نزلت إلى وادي قرية التحفظ تبحث عن رجل، كان علي الحوات أول من صادفها برزت له متعطرة في أجمل صورة، وسألته :

ماذا تطلب؟

أطلب أجمل سمكة، تليق بمقام جلالة الملك

أعطيكها

لدي شرط واحد.

أنا ظمأي لم يستطع فحول الجن، أن يروو شبقي أبحث عن إنسان فحل»[35] .

فحصول علي الحوات على مراده كلفه الرضوخ لمطالب الجنية التي أقنعته أن الأمر لا علاقة له بالخيانة مادام الأمر من غير جنسه ولن يكون إلا حلما لذيذ عابر«رضخ علي الحوات أخيرا، فالتهم الجنية الساحرة والتهمته حاول أن يقهرها فقهرته. انكسرت رجولته، أمام شبقها، فاستلقى جانبها. غلبه النوم فنام »[36]، وعندما استيقظ وجد سمكته المطلوبة بجانبه حققت الجنية أمنيته في الحصول عليها.

7. السارد العجائبي في رواية" الحوات والقصر"

إن الوقوف عند مصدر المعلومات المقدّمة حول الشخصيّة الروائيّة يكون بطريقتين، إما أن يكون تقديما مباشرا دون وسائط فتقدّم الشخصيّة نفسها بذاتها مستعملة في ذلك ضمير المتكلّم أو أن يكون تقديما غير مباشر للشخصية يتولّى زمامه السارد، فيخبر عن طبائعها وأوصافها. فالسارد أو الراوي هو «قناع من الأقنعة العديدة التي يتستّر وراءها الراوي لتقديم عمله»[37] فهو الوسيط بين المروّي والمرويّ له إذ بوسعه أيضا أن يوكل أمر الإخبار إلى شخصيّة أخرى من شخصيّات الرواية. لذا فهو يفرض حضوره الدائم على السرد باعتباره «كائن تخييلي يعمد المؤلف إلى خلقه حتى يدعم سلطة السّرد، انطلاقا من وضعيّته التي هي وضعيّة إنتاج كلام، وسط تعدّدية أصوات تشكّل النسيج الحيّ للرواية»[38] .

وبالعودة إلى رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار نجد أن مصدر المعلومات الخاصة بشخصية البطل أخذ السارد الغائب زمامها عبر منظوره وصوته من خلال رصده لمختلف التفاصيل الداخلية والخارجية لعلي الحوات، فهو الابن البار كما سبق الذكر، أصغر إخوته، مولع بالصيد، استأثر بجانب كبير من اهتمامه منذ بداية الحكي فقدمه بأسلوبه كما هو الشأن في قوله« رجاهم علي الحوات أن يأذنوا له بالانصراف»[39] أو على نحو قوله «تراجع علي الحوات ووضع مثل باقي ... يده على خده»[40]، وفي مقابل تقديم الراوي الغائب لشخصية علي الحوات نقابل أيضا تقديم الشخصية لنفسها تقديما مباشرا دون وسيط مستعينا بضمير المتكلم، ومن ذلك قوله:«هذا طبعي»[41]، إلى جانب سلسلة من الرواة مجهولين يتناقلون الخبر دون أن نعرف عنهم شيئا ذلك أنهم تناقلوا الخبر على نحو الحكايا الشعبية، فهي مصادر مغفلة تستعين بعبارات يقال إن، قيل إن...لا ينحاز السارد الغائب إلى أحد منها. وهذه الاستعانة بتعدد الرواة تزيد الرواية إغراقا في العجائبي المثير المؤدّي إلى التردد والحيرة.

8. خاتمة:

وما يمكن قوله من خلال ما تم التطرق إليه، أن العجائبي واحد من أهم التقنيات التي اتكأ عليه الطاهر وطار في بناء سرده، متخذا من التراث والحكايات العجائبية مادة دسمة نهل منها ووظفها

بما يخدم نصه ويتواءم مع أفكاره التي مررها عبر شخصيات روايته، وقد خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج مفادها:

أنّ العجائبي إختيار واعي من الكاتب حاول من خلاله تمثل الواقع برؤى مخالفة ومغايرة لنمط الكتابة التقليدي، وهي ميزة الكتابة الأدبية المعاصرة التي كان لا بد لها أن تجاري حركية الإنسان ومعطياته الجديدة، وعراكه المستمر مع الحياة.

أن مزج الطاهر وطار في روايته بين العالمين الواقعي واللاواقعي، أضفى مسحة إبداعية على عمله السردي، كسر من خلالها رتابة الحكي وأفق التوقع لدى المتلقي، بجعله يعيش حالة من الدهشة الجميلة والحيرة المثيرة للفضول، تجعله ينقاد إلى النص دو ن إرادة منه.

تعد الشخصية واحدة من أهم الأقطاب التي انطلق منها الطاهر وطار في تشكيل عجائبية نصه، حضرت بقوة فتنوعت وتوزعت على مدار الحكي، تشكلت من الشخصيات العجائبية المحضة كشخصية "السمكة" التي ظهرت منذ بداية السرد بطابع خارج عن المألوف لتتعرض بعدها لجملة من التحولات ، تشكلت أيضا من الشخصيات التي طالها التحول كما هو الشأن في شخصية بطلها الملحمي"علي الحوّات"، الذي تعززت عجائبيته بتطور أحداث الرواية عبر رحلته إلى القصر ، مرورا بالقرى العجائبية السبع، حضرت أيضا الشخصيات العادية التي وجدت نفسها في مواجهة عوالم عجائبية، هذا التواجد خلق نوع من التوتر على مستوى الشخصية من جهة وعلى مستوى المتلقي من جهة أخرى .

استحوذت شخصية "علي الحوات"، على اهتمام الروائي والسارد وحتى شخصيات الرواية نظرا للحمولة الأسطورية والتراثية والمرجعيات التي أسهمت في تشكيلها ولأنها استطاعت أن تمنح للغير طاقة إيجابية من خلال تمسكها بالحلم ورفضها الاستسلام والتسليم لواقع الحال المزري ومجابهتها إياه بشتى الوسائل .

أن أهم سمة ميزت شخصيات الرواية هي التحول الذي عمل على ترسيم عجائبيتها ونقلها من مدار المألوف المعتاد إلى الخارق العجيب .

استطاعت الرواية إزاحة الستار والكشف عن الفجوات العميقة التي تفصل الحاكم عن رعيته، مما ينعكس سلبا على أوضاعهم الحياتية التي تبقى مغيبة لا تتعدى في كثير من الأحايين حاشية الحاكم .

الهوامش:

1 سعيد يقطين، "قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة)"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص: 87.

2 مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص: 91.

3 شعيب حليفي، "شعرية الرواية الفانتاستيكيّة"، دار الأمان، المغرب، ط1، 2009، ص: 197.

4 المرجع نفسه، ص: 99.

5 المرجع نفسه، ص: 92.

6 المرجع السابق، ص: 93.

7 باية غيبوب، "الشخصيّة الأنثروبولوجيّة العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012، ص: 72.

8 شعيب حليفي، "شعرية الرواية الفانتاستيكيّة"، ص: 202.

9 المرجع نفسه، ص: 210.

10 فيليب هامون، "سيميولوجية الشخصية الروائية"، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص: 31.

11 المرجع نفسه، ص: 42.

12 الطاهر وطار، الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص36.

13 نفسه، ص ن.

14 نفسه، ص: 87.

15 نفسه، ص: 208.

16 نفسه، ص 31.

17 نبيل حمدي الشاهد، الحكايات العجائبية في السرد العربي القديم،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ص 223.

18 الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص 10.

19 نفسه، ص 11.

20 نفسه ، ص 31

21 نفسه ، ص 171

22 مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000،ص 70.

23 الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص 41

24 نفسه، ص 171.

25بوزيدة عبد القادر، 2003، الحوات والقصر رحلة علي الحوات أم رحلة الوعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر2، مج 10، ع 1،ص 10.

26 مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات، ص 70.

27 أحمد مرشد، "أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف"، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، 2003ن ط1، ص: 07.

28 نفسه، ص: 07.

29 نفسه، ص: 09.

30 الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص17

31 نفسه، ص 19

32 نفسه، ص 38

33 نبيل حمدي الشاهد، الحكايات العجائبية في السرد العربي القديم، ص 233

34 فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص: 49.

35 الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص134.

36 نفسه، ص135.

37 سيزا قاسم، "بناء الرواية"، مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص: 184.

38 شعيب حليفي، "شعرية الرواية الفانتاستيكيّة"، ص: 154.

39 الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص134.

40 نفسه، ص127.

41 نفسه ، ص24.





مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 195-- 207

بلاغة الخطاب الشّعبي: مقاربة حجاجيّة لشعارات الحَراك الشّعبي الجزائري

rhetoric of population discourse argumentative approach of the slogans of the algerian hirak

مقدود يوسف[1]   د. زروقي عبد القادر[2]
[1] Youcefalger830@gmail.com   zerroukikader@gmail.com[2]
مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر
جامعة ابن خلدون –تيارت/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/23   تاريخ القبول: 2020/10/03   تاريخ النشر: 2020/12/10





تهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن حجاجيّة شعارات الحَراك الشّعبي الجزائري باعتبارها خطابا شعبيا أنتجته وردّدته الجماعة، وهو أمر يسهم في إخراج البلاغة من المقولات المنحصرة في البعد الجمالي وكذا استثمار معطيات الدّرس الحجاجي المعاصر في تحليل وتأويل مختلف الخطابات في سياقات ملموسة: تمّ على إثرها التوصّل إلى أنّ الحجاج ماثل في الخطاب الشّعبي ويستخدمه النّاس في حياتهم اليوميّة، حيث حملت شعارات الحَراك في ثناياها مجموعة من التّقنيات الحجاجيّة ممّا جعلها خطابا مقبولا ومقنعا استطاع أن يمارس فعل التّغيير.

الكلمات المفتاحيّة: الخطاب الشّعبي، البلاغة، الحجاج، الشّعارات، الحَراك الشّعبي.

ABSTRACT:

This study aims to reveal the argumentation of the slogans of the Algerian Hirak (the Algerian popular movement) as a popular speech produced and repeated by the mass. It contributes to removing rhetoric from the sayings confined in the aesthetic dimension,as well as investing the data of the contemporary argumentative study, to the analysis and interpretation of the various speeches in concrete contexts. This study led to the conclusion that argumentation was represented in the social discourse that is used by people in their daily lives in which the slogans of the Hirak carried a set of argumentative instructions, making it an acceptable and convincing speech that was able to exert the act of change.

Keywords: Public discourse, rhetoric, argumentation, logos, The Hirak

[1] المؤلف المرسل: مقدود يوسف

إنّ الأحداث الّتي شهدتها الجزائر طيلة سنة 2019 المتمثّلة في حَراك شعبيّ منتفض قد لفتت الأنظار وخطفت الأضواء في كلّ بقاع العالم، حيث عرف الحَراك إنتاج شعارات يمكن اعتبارها بحق خطابا شعبيا متميّزا في ظلّ غياب الإيديولوجيات وغياب صوت الأحزاب السّياسيّة المعارضة، فلم يشكّك أحد حينها في كون ذلك الخطاب هو صوت الشّعب المعبّر عن آلامه وآماله وسط أوضاع سياسية واجتماعيّة مزريّة، فاستطاع أن يمارس حضوره وسطوته وفعاليته في عصر شهد تطورا غير مسبوق في وسائل الإعلام بمختلف أشكالها، فكانت لتلك الشّعارات بلاغتها الخاصة في إيصال صوت الرّافضين المقهورين ومحاولة التّأثير في مواقف السّلطة وخياراتها، ومن هنا تأتي بلاغة الحجاج كإحدى المقاربات المعاصرة الّتي تسعى إلى دراسة مختلف الخطابات والنّصوص باعتبارها متساويّة في الأحقيّة بالتّحليل بل أخذت تلك النّصوص والخطابات الّتي طالما وصفت بالرّديئة والهامشيّة حصة الأسد نظرا لفعاليتها وحضورها القويّ. وعليه فإنّنا نطرح إشكاليّة مدى قابليّة الخطاب الشّعبي للممارسة الحجاجيّة؟ وماهي أبرز التّقنيات الّتي انطوت عليها شعارات الحَراك الشّعبي الجزائري وكيفية اشتغالها ممّا جعلها تحظى بالقبول والمشاركة وتساهم في صنع القرار؟ وهي إشكاليّة نسعى من خلالها إلى إخراج البلاغة من المقولات المنحصرة في البعد الجمالي وكذا استثمار معطيات الدّرس الحجاجي المعاصر في تحليل وتأويل مختلف الخطابات في سياقات ملموسة.

2. الخطاب الشّعبي:

أصبح مصطلح الخطاب محورا أساسيا في الدّراسات الفكريّة والنّقدية المعاصرة، فلم تعد "اللّغة مدركة باعتبارها لسانا، أي نسقا مستقلا بذاته مفصولا عن الإنسان وثقافته ومجتمعه وتاريخه، بل بدأ النّظر يتوجه إلى اللّغة عندما تتحوّل إلى فعل لغوي اجتماعي أي إلى خطاب[1]. وهذه النّظرة جاءت كردّة فعل على الدّراسات الّتي فصلت بين اللّغة والموقف الاجتماعي ووفقها يتحدّد مفهوم الخطاب على أنّه "فعل حيوي وإنجازي يتطلب مؤثرا ومتأثرا، وقصدا، كما يمثل ظاهرة اجتماعية حيّة، ووحدة تواصلية تامة تستلزم مشاركة مباشرة[2]. وهذه المشاركة تتمثّل في حضور أقطاب العمليّة التّواصليّة الّتي حظيت باهتمام جلّ النّظريات والمناهج وعلى إثرها "لم يعد الحديث عن مستوى واحد للغة، وهو المستوى الشّكلي والمصرّح به، بل هناك المستوى الإضماري الّذي تتمّ معرفته بتوسل بعض عناصر اللّغة ممزوجة بعنصر من السّياق المتعدّد الأبعاد[3] الّذي يمكن بدوره أن يكشف عن دلالات جديدة مضمرة لم تكن لتظهر بالاقتصار على المستوى النّصي اللّغوي.

أما الخطاب الشعبي فيبدو للوهلة الأولى أنّه مرتبط بالشّعب أي بالسّواد الأعظم من النّاس، وهذا الاعتبار ليس خطأ طبعا ولكن أثناء عمليّة الضّبط والتّحديد يتّضح مفهومه جيّدا من خلال الفرق الّذي وضعه صلاح الرّاوي في فلسفة الوعي الشّعبي حيث ميّز بين خطابين يبدوان على درجة كبيرة من التّشابه والتّوافق "فالخطاب الشّعبي هو خلاصة الثّقافة الشّعبيّة تصوغها أو تنتجها الجماعة الشّعبيّة في صراعها مع واقعها طبيعة وما وراءها وطبقة وما في جعبتها من آليات سيطرة وإحكام

قبضة، أمّا الخطاب الجماهيري فهو خليط أيديولوجي شديد الحَراك يسعى صائغوه الرّسميّون إلى بلورته وتنقيته رسميا وجعله مركّبا وهذا المزيج تصوغه المؤسّسة ضمن مشروعها العام وتحشد له الكثير والعتيد من الأدوات والوسائط وفي مقدّمتها التّعليم والإعلام وهي جميعا خطاب رسمي صرف[4]، فكلا الخطابين لهما قبول من جهة الشّعب ولكن جعل الخطاب الشّعبي وليد الجماعة الشّعبيّة يصبح هو المعبّر عنها حقيقة بينما الثّاني وإن نزل إلى الطّبقة الشّعبية فهو يظلّ في أهدافه خطابا رسميا. ولعلّ مسألة الإنتاج الجماعي الّتي تعتبر ميزة الخطاب الشّعبي تستوجب التّوضيح "فهل من المعقول أنّ الشّعب كلّه يجتمع ليؤلّف أسطورة أو حكاية شعبيّة على سبيل المثال؟ إنّ هذا لا يمكن أن يحدث بطبيعة الحال. ولم يبق سوى أن نفترض الأصل الفردي للإنتاج وهذا الفرد لا يعيش حياة ذاتيّة بعيدة عن المجموع وإنّما يعيش حياة شعبيّة فيخلق الكلمة المعبّرة الّتي سرعان ما تلقى هوى بين أفراد الشّعب جميعه، إذ تكمن فيها روحه وتجاربه ومشكلاته"[5]، فيُنسى المنتج الفرد في اندماجه داخل الجماعة ولا يبقى ذلك الإنتاج مرتبطا باسمه. فسمة "الشّعبي" الّتي وسمنا بها الخطاب في عمومه فخصّصناه يجمل حدودها محمد مرسي في "مجهوليّة المؤلّف، الشّفاهيّة، الانتشار والتّداول، المحتوى الثّقافي المعبّر عن محتوى الجماعة، البنية والأسلوب الفني، اللّغة العاميّة، بالإضافة إلى الدّافع الرّوحي الجماعي"[6]، وهذه الخصائص تمّ إيرادها في سيّاق التّفريق بين الأدب الذّاتي والأدب الشّعبي حيث لا يشترط توفرها مجموعة ليكون الخطاب شعبيا.

لذلك يمكننا القول بأنّ الخطاب الشّعبي هو ما أنتجه الشّعب ليضع فيه خلاصة تجاربه ويعبّر من خلاله عن مواقفه وأفكاره بلغة عاميّة تفهمها جميع شرائحه ممّا يسهم في ذيوعه وانتشاره ليلقى تفاعلا من خلال التّأثير الّذي يمارسه.

3. في البلاغة الحجاجيّة:

ارتبطت البلاغة طيلة عقود من الزّمن بما هو جمالي وأدبي وما يصنّف في خانة الرّفيع، نتيجة للاختزال الّذي شهدته في الدّرسين الغربي والعربي على السّواء فأهمل البعد الحجاجي فيها وتمّ عزلها بذلك عن معالجة قضايا المجتمع. "فلو نظرنا في أمر المبحث النّقدي لهالنا الاهتمام المفرط بكلّ ما هو أدبي/جمالي بالمفهوم الرّسمي للأدبي وإغفال ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي، وفي المقابل نرى أنّ الفعل الجماهيري والثّقافي يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، فالأغنيّة الشّبابيّة والنّكتة والإشاعات واللّغة الرّياضيّة والإعلاميّة والدّراما التّلفزيونيّة وما إلى ذلك هو ما يؤثّر فعلا أكثر من قصيدة لأدونيس أو غيره من الشّعراء الّذين سخّر النّقد جهده كلّه فيهم"[7]، وهذه كلّها أشكال تعبيريّة شعبيّة جديدة ساهمت في بروزها وسائل الإعلام الحديثة الّتي أسقطت أو أضعفت جميع الخطابات النّخبويّة. وفي مقابل ذلك "أصبح من المقرّر أن ليس الغرض من البلاغة سرور النّفس وارتياحها بقراءة الشّعر البليغ والكلام الممتع والنّثر البديع، ليكون ذلك ضربا من ضروب التّسلي فحسب لأنّ هذه المدنيّة الحديثة حملت الإنسان على الاهتمام بالمنافع والفوائد العقليّة، كما جعلته ماديا بحتا فأصبحت جميع

الفنون مصبوغة بصبغة علميّة أو اجتماعيّة، الغرض منها نشر الأفكار والآراء في قالب يسهل على النّفس قبوله[8]، وهذا ما يفسّر تقلّص الجانب الجمالي في البلاغة لصالح الجانب الحجاجي في هذا العصر في كون الأول مرتبطا بالتّسلي والمتعة بينما الحجاج باعتباره فنّ الإقناع يرتبط ارتباطا وثيقا بالمنفعة الماديّة والفعل الاجتماعي. ومن هنا عرّفت البلاغة الجديدة على أنّها "نظريّة الحجاج الّتي تهدف إلى دراسة التّقنيات الخطابيّة، وتسعى إلى إثارة النّفوس، وكسب العقول عبر عرض الحجج"[9]، وهذا لا يعني غياب البعد الحجاجي في البلاغة القديمة بل نجدها "بشقيها التّقليديّة والجديدة قد ركّزت في مفهومها للحجاج على الغاية والهدف لا على الفن والتّقنية"[10] إلاّ أنّ هذا العنصر تمّت إعادته وتقويته في الدّرس المعاصر وفقا لمتطلبّات العصر وما يشهده من صراعات ونزوع نحو التّعددية الفكريّة، لذلك وجب على الدّراسات العربيّة أن تطوّر نفسها في ظل هذا التّغير وقد أشار أحد رواد البلاغة الجديدة الدّكتور عماد عبد اللّطيف إلى عدد من التّحديات الّتي تواجه الدّراسات العربية المعاصرة:

- "انشغالها بالتّراث البلاغي العربي، وإهمالها للمنجزات النّظريّة والتّطبيقيّة البلاغيّة المعاصرة.
- انشغالها بالخطابات العليا مثل الشعر والنّثر الأدبي وإهمالها خطابات الحياة اليوميّة.
- انفصالها عن مشكلات المجتمع وتحوّلها إلى ممارسة أكاديميّة شبه منعزلة عن سياقات إنتاجها الاجتماعيّة والسّياسيّة"[11]، لا يمكن طبعا بأيّ حال من الأحوال تجاهل تلك الجهود في الاهتمام بقراءة التّراث البلاغي ولكن لا يجب أن تكون تلك القراءات منعزلة عن الدّراسات المعاصرة وأدواتها ولكي تكون مفيدة فإنّ الحلّ الأبرز هو العودة إلى التّراث البلاغي من أجل تطويره في ضوء المعارف الجديدة.

4. التّقنيّات الحجاجيّة في شعارات الحَراك الشّعبي الجزائري:

يأتي تصنيفنا لشعارات الحَراك الشّعبي الجزائري على أنّها خطاب شعبي في كونها شعارات لم ينتجها فرد بعينه، وحتّى تلك الّتي أنتجها الأفراد على غرار شعار (يتنحّاو قاع) سرعان ما لاقت شيوعا وانتشارا لتصبح ملكا للجماعة وتمّ تداولها على نطاق واسع، فبذلك كان الشّعب هو المؤلّف المبدع والشّاعر والكاتب والفنّان والمغنّي إن جاز لنا هذا الوصف.

كما أنّه لا يمكن إغفال ما لوسائل الإعلام الحديثة من دور بارز في إعلاء تلك الأصوات الشّعبيّة ونشر شعاراتها ولافتاتها، خصوصا مواقع التّواصل الاجتماعي الّتي تعتبر مواقع شعبيّة بامتياز، حيث سبق لنا وأن حدّدنا مفهوم الشّعبي (ينظر: مفهوم الخطاب الشّعبي)، وبناءً على هذا اعتمدنا مجموعة من النّماذج التّطبيقيّة الّتي ردّدها الشّعب وكتبها في لافتات وتمّ تداولها عبر مواقع التّواصل الاجتماعي معتبرين إيّاها خطابا حجاجيّا مارس سطوته وتأثيره واستطاع تغيير كثير من المواقف لدى السّياسيين والمفكّرين والأساتذة، فاستجابت السّلطة لمطالبه بعد طول انتظار فالبلاغة على حد تعبير بارت "توجد خارج المدرسة والجامعة لتحضر في التّلفزة والإشهار والرّسم والسّياسة والمواعظ الدّينيّة فلا يكاد يخلو منها أيُّ خطاب"[12] بما في ذلك شعارات الحّراك الشّعبي الجزائري الّتي تضمّنت بلاغة

وجماليات في الصّياغة. في حين نجد الباحث نادر سراج في كتابه (الخطاب الاحتجاجي) يطرح إشكالا مهما في هذا السّياق حول "قدرة الشّعار الاجتماعي الاحتجاجي على الاستمرار في تأديّة وظائفه، كلّيا أو جزئيا في عصر الميديا والصّورة في ظلّ طغيان وسائل التّواصل الحديثة"[13]، ونجده يؤثر هنا مصطلح الخطاب الاحتجاجي أي المنتفض ضد الأوضاع السّائدة ولا شكّ أنّ هذا الخطاب هو خطاب شعبيّ وهو ما فضلنا استخدامه في هذه الدّراسة. أمّا عن قضيّة العلاقة بين الشّعار الشّعبي الاحتجاجي وطغيان الصّورة نرى أنّ هذه الأخيرة تسهم إلى حد كبير في جعل الخطاب مؤثرا من خلال التّعالق بين الأيقوني واللّساني حيث إنّنا "لا يمكن أن ننفي عن الصّورة طابعها الحجاجي التّأثيري الإقناعي إلاّ إذا كانت غير منسجمة وانتفت العلاقة الموجودة بين ما هو مكتوب والأيقونات الواردة في الصّور"[14] ولعلّ إغفال الباحث لهذا الأمر هو كون دراسته دراسة لسانيّة لم تأخذ بعين الاعتبار ما للصّورة من بلاغة، أمّا نحن فقمنا بإيراد النّماذج كما صوّرتها لنا عدسات الكاميرا وكما قدّمتها لنا وسائل التّواصل الاجتماعي.

1.4 الحجج شبه المنطقيّة القائمة على البنى المنطقيّة:

أ- **التّعارض وعدم الاتّفاق:** وتعرف على أنّها "عدم الاتّفاق أو التّعارض بين ملفوظين تتمثّل في وضع الملفوظين على محك الواقع والظروف أو المقام لاختيار إحدى الأطروحتين وإقصاء الأخرى فهي خاطئة"[15].


الشّكل(1):



المصدر: فيسبوك، أحرار الجزائر 22 فيفري[16]

وفي هذه الصّورة هناك تعارض وعدم اتّفاق حيث إنّ الكلّ يقرّ بكرهه لفرنسا على اعتبار الخلفيّات التّاريخيّة الاستعماريّة، بينما في واقع الأمر الجميع يريد العيش في فرنسا بدل الجزائر، وهذا الأمر معروف لدى النّاس من خلال ما نسمع عن أخبار المهاجرين غير الشّرعيين. فوضع الملفوظين على محك الظّروف يستوجب اختيار إحدى الاطروحتين وإقصاء الأخرى وهو ما يسعى الخطاب الشّعبي هنا إلى إيصاله وإقناع جميع الفئات بأنّه يجب عليها أن تعيش في الجزائر لتحقّق آمالها في بلدها ولعلّ نتائج تأثيره نستقرؤها من تلك الأخبار الّتي تمّ تداولها أثناء الحّراك حول قلّة الهجرة السّريّة نحو أوروبا.

ب- **التّعريف:** "تحديد الموجودات والأحداث والمفاهيم لا يقوم على الاعتباط أو البداهة، بل هو قائم على التبرير الحجاجي، وهو يشكل حكما على الأشياء أو تقويما لها"[17].

الشّكل(2):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[18]

في هذا الشّعار محاولة لتوضيح حقيقة وماهيّة الحَراك على أنّه ثورة سلميّة تحرّريّة ممّا يقصي أيّ أيديولوجيّة أو مصلحة شخصيّة، الأمر الّذي يسهم في مصداقيته وجعله مقبولا من أجل ضمان مشاركة أكبر من قبل الفئات الشّعبيّة، وحتّى لا تكون هناك اتهامات بإخفاء خلفيّات معينة.

الشكل(3):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[19]

التّأكيد على السّلميّة هو ما طبع أغلب شعارات الحَراك الشّعبي الجزائري باعتبارها الطّريق الأمثل في السّعي نحو الإصلاح وحلّ الأزمات وهو ما يعطي للحَراك شرعيته وقوّته فأصبح يعرف بأنّه ثورة سلميّة.

الشكل(4):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[20]

تعريف الحَراك على أنّه واجب وطني من خلال حمله لرسالة الإصلاح والإصلاح هو من الواجبات الشّرعيّة والوطنيّة الّتي لا بدّ على الأفراد القيّام بها، فنجد أنّ هذا الشّعار قد كُتب بالألوان الوطنيّة في تأكيد واضح على التشبّث بقيّم المواطنة والاحترام لرموز السّيّادة الوطنيّة ليكون أكثر إقناعا.

2.4 الحجج شبه المنطقيّة الّتي تعتمد على العلاقات الرّياضيّة:

أ- **تقسيم الكلّ إلى أجزائه:** "إنّ الغاية منها حسب برلمان البرهنة على وجود المجموع ومن ثمة تقوية الحضور بمعنى إشعار الغير بوجود الشّيء موضوع التقسيم من خلال التصريح بوجود أجزائه"[21].

الشّكل(5):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[22]

لعلّ المُلفت في هذا الشّعار هو كلمة "فخامة" الّتي استردّها الشّعب من السّلطة، وتأتي البرهنة على فخامة ووحدة الشّعب من خلال ذكر أجزائه وتعدادها، وهذا التّصريح بوجود الأمازيغ والشّاويّة والتّوارق والعرب وبني ميزاب وأولاد نايل يشعر المتلقي لمثل هذه الشّعارات بوجود وحدة وطنيّة جزائريّة حقيقيّة حينما يرى في الشّارع زوال هذه الفوارق في التحام شعبيّ متميّز.

3.4 الحجج المؤسّسة على بنية الواقع:

أ- **الحجة السّببيّة:** "حجة يحصل بها على تقويم عمل ما أو حدث ما باعتبار نتائجه الإيجابية أو السلبية، ومن هنا كان للحجة البراغماتية بحسب بيرلمان تأثير مباشر في توجيه السلوك وعدّت من أهم وسائل الحجاج[23]، وهي حجة "تربط قيمة السّبب بقيمة نتائجه"[24].



الشّكل(6):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[25]

نقرأ في هذا الشّعار أنّ العمل الّذي يقوم به الحَراكيّون وهو الخروج إلى الشّارع والبقاء تحت الأمطار رغم برودة الطّقس يتحدّد تقويمه باعتبار النّتائج والتّكهن بما سيقع وهو أنّ المطالبة بالإصلاح

والصّمود في أقسى الظّروف سيجعل جيل الغدّ يعيش رفاهيّة لا يفكّر بعدها في الهجرة السّريّة المحفوفة بالمخاطر نحو أوروبا.

ب- **حجة التّبذير**: وهي حجة تعتمد على "علاقة معترف بها مثال ذلك (يجب مواصلة الحرب حتى لا يضيع دم الأموات هدرا)"[26].

الشّكل(7):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[27]

نلحظ هنا أنّ التّراجع الّذي شهده الحَراك في بعض أسابيعه جعل الفئات الشّعبيّة تحاول إقناع البقيّة بأنّ الجهد الّذي تمّ بذله في الأسابيع الأولى من الحَراك قد يضيع ويذهب هباءً فلا بدّ من المواصلة حتّى تتحقّق جميع المطالب كي لا تكون نصف ثورة.

ج- **حجة التجاوز**: "هي حجة بتعبير أوليفي روبول تلعب فيها الغائيّة دورا رياديا يصير العائق وسيلة مرور إلى مرحلة أسمى"[28].

الشّكل(8):

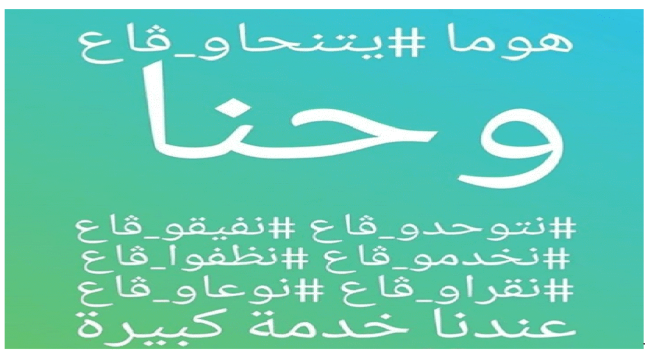


المصدر: فيسبوك، صوت الحراك الشّعبي الجزائري[29]

في هذا الشّعار جعل الصّعوبات والعوائق الّتي تكون في بداية المسار نحو التّغيير وفي منتصفه طريقا نحو مستقبل أفضل، فالعقبة أو الإشكال وسيلة لبلوغ الهدف المنشود.

د- **حجة التعايش**: "فعلم القضاء والأخلاق يعتمدان مفهومي الإنسان وأعماله من حيث هما مفهومان مترابطان متواشجان لا فكاك لأحدهما عن الآخر فالحكم على العمل وعلى صاحبه في الوقت نفسه"[30].

الشّكل(9):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[31]

هذا شعار من الشّعارات الّتي تستحقّ الإشادة في كونه مبنيا على القيّم والاخلاق، فالشّعب المطالب بتنحيّة النّظام الفاسد لا بدّ أن يتوافق ذلك وأعماله في كونه صالحا وواعيا يحافظ على سلامة الوطن، ويبرهن على أنّ تصرفات أفراد الشّعب منسجمة تماما مع تلك المطالب الّتي ينادي بها والدّاعيّة إلى العدل والإصلاح وعدم الإفساد.

ه- حجة السّلطة: "هي حجة تغذوها هيبة المتكلّم ونفوذه وسطوته، وتختلف السّلطة في حجة السلطة وتتعدّد تعدّدا كبيرا فقد تكون الإجماع أو الرّأي العام أو العلماء أو الفلاسفة أو الكهنوت أو الأنبياء وقد تكون السّلطة غير شخصيّة مثل الفيزياء أو العقيدة أو الدّين"[32].

الشّكل(10):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[33]

حجّة السّلطة في هذا الشّعار سلطة غير شخصيّة وهي متمثّلة في القانون والدّستور باستحضار مادّته الّتي تصرّح بأنّ الشّعب هو صاحب السّلطة في الأنظمة الدّيمقراطيّة.

الشّكل(11):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[34]

في هذا الشّعار استخدام لمقولة تاريخيّة "العدل أساس الملك" وهي مقولة لها سطوتها على جميع شعوب العالم باعتبار أنّ العدل قيمة إنسانيّة كبيرة وليست مقتصرة على الشّعوب الإسلاميّة فقط. وما خراب الأمم السّابقة إلاّ بانتشار الظّلم فيها.

4.4 الحجج المؤسسة لبنية الواقع:

أ- حجة النّموذج: وهي عبارة عن "مثال نقترحه لأنفسنا، أو نقترح اتّباعه، وبهذا فإنّه يمثّل معيارا، حتّى وإن كان يعتبر حالة خاصة"[35].

الشّكل(12):



المصدر: فيسبوك، حراك الشّعب الجزائري[36]

عقد المقارنة بين الجزائر وفرنسا سمة بارزة في الخطابات الشّعبيّة الجزائريّة نتيجة للعلاقة التّاريخيّة الاستعماريّة، وفي هذا الشّعار إشارة واضحة إلى ما طبع الحَراك الشّعبي الجزائري من عمليّات التّنظيف الواسعة الّتي كانت تعقب المظاهرات مباشرة ممّا جعل الحَراك الشّعبي نموذجا يحتذى به وقد أشادت به مختلف وسائل الإعلام العالميّة، في مقابل المظاهرات الفرنسيّة الّتي عرفت تخريبا كبيرا من قبل فئات الشّعب الفرنسي الّذي عادة ما يوصف وبقيّة الشّعب الأوروبي بالمتحضّر.

الشّكل(13):



المصدر: فيسبوك، الحراك الشّعبي الجزائري[37]

يظهر لنا هنا استحضار صورة للمجاهدين الجزائريين أثناء الثّورة التّحريريّة المباركة باعتبارهم نموذجا في المقاومة والكفاح والصّبر والاقتداء بهم، والسّيرُ على خطاهم سيضع الجزائر حتما في مكانة

عاليّة. فالجهاد الأول ضدّ عدو مغتصب جلب لنا الاستقلال والحريّة، والجهاد الثّاني ضدّ الفساد والمفسدين سيجلب لنا العدل والرّفاهيّة والازدهار.

5.4 السّلّم الحجاجي: وهو"علاقة ترتيبية للحجج"[38].

الشّكل(14):



المصدر: فيسبوك، الحَراك الشّعبي الجزائري[39]

تتحقّق في هذا الشّعار ثلاث حجج ضمن سلّم التّغيير والإصلاح. فالحجّة الأولى المتمثّلة في سلميّة المظاهرات حجّة على حب الإصلاح، والحجّة الثّانيّة المتمثّلة في التّشاور تشكّل حجّة أقوى من الأولى في كون الشعب فعلا يريد التّغيير والإصلاح من خلال قبوله بالحوار الّذي هو أساس البناء، ثمّ تأتي الحجّة الثالثة المتمثّلة في عمليّة بناء الوطن بمشاركة أبناء الشّعب كدليل أقوى على التّغيير والإصلاح وبأنّ الهدف لم يكن من أجل تحقيق مصالح شخصيّة وهذه الحجّة هي الّتي تصبح في أعلى السلّم الحجاجي.

.5 خاتمة:

وفي ختام دراستنا يمكننا أن نقرّر جملة من النّتائج المتوصَل إليها:

-الخطاب الشّعبي من الخطابات الهامشيّة الّتي أصبح لها تأثير قويّ في الحياة المعاصرة تزامنا مع العودة القويّة الّتي عرفتها الشّعوب بفضل فضاءات جديدة أهمها وسائل التّواصل الاجتماعي، كما تأتي سطوة هذا الخطاب من قدرته على التّعبير عن الجماعة وتلبيّة حاجاتها.

-بروز مثل هذه الخطابات فرض على البلاغة إعادة البعد الحجاجي الّذي تمّ تغييبه لقرون، وفي مقابله تقلّص البعد الجمالي وفقا لمتطلّبات الحياة المعاصرة حيث حملت المدنيّة الإنسان على الاهتمام بالمنافع الماديّة والاجتماعيّة ومن أبرز تلك الخطابات الأغنيّة الرّياضيّة والنّكت والشّعارات.

-شعارات الحَراك الشّعبي الجزائري باعتبارها خطابا شعبيا قد شكّلت مادة خصبة لإثراء الدّرس البلاغي، كما تؤكّد على أنّ الحجاج ماثل في خطابات النّاس اليوميّة.

-التّقنيات الحجاجيّة الّتي تضمّنتها شعارات الحَراك الشّعبي جعلت منه خطابا مقبولا ومقنعا استطاع الشّعب من خلاله أن يمارس فعل التّغيير بدءًا بالدّعوة إلى المشاركة ومرورا بتحمّل الصّعاب وانتهاءً بنشر الوعي والثّقافة السّلميّة في الطّريق نحو بناء الوطن.

-لا يفوتنا في هذا السّياق أن نقترح على الباحثين المهتمّين بهذا النّوع من الدّراسات أن يدرسوا تلك الشّعارات في بعدها الأيقوني واستثمار معطيات السّيمائيّات في ذلك.

6.الهوامش:

[1] حسن المودن، (2014)، بلاغة الخطاب الإقناعي، كنوز المعرفة،الأردن، صفحة 17.

[2] محمود عكاشة، (2005)،لغة الخطاب السّياسي، دار النّشر للجامعات، مصر، صفحة 39.

[3] سعد لخذاري، (2014)، نحو حجاج بلاغي فاعل لفهم وتفسير الخطاب، مجلّة فصل الخطاب، جامعة تيارت، المجلد 02، العدد05، صفحة 97، 98، الرّابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/44552

[4] صلاح الرّاوي، (2001)، فلسفة الوعي الشّعبي، دار الفكر الحديث، القاهرة، صفحة 54.

[5] نبيلة إبراهيم، (د-ت)، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، صفحة 04.

[6] إبراهيم عبد الحافظ، (2013)، دراسات في الأدب الشّعبي، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، صفحة 20.

[7] عبد الله الغذّامي، (2005)، النّقد الثّقافي، المركز الثّقافي العربي، المغرب، صفحة 14، 15.

[8] أحمد ضيف، (1921)، مقدّمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السّفور، القاهرة، صفحة 12.

[9] صابر الحبّاشة، (2008)، التّداوليّة والحجاج، صفحات للدّراسات والنّشر، دمشق، صفحة 15.

[10] سعد لخذاري، مرجع سابق، صفحة 99.

[11] عماد عبد اللّطيف، (2012)، البلاغة والتّواصل عبر الثّقافات، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، صفحة 32.

[12] رولان بارت، (1994)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا الشّرق، المغرب، صفحة 05.

[13] ينظر: نادر سراج، (2017)، الخطاب الاحتجاجي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، بيروت، صفحة 16.

[14] يوسف تغزاوي، (2015)، التّحليل الحجاجي للخطاب الإشهاري، مجلة لغة-كلام، جامعة غليزان، المجلد 01، العدد 01، صفحة 36، الرّابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/5329

[15] عبد الله صولة، (د-ت)، الحجاج: أطُره ومنطلقاته وتقنياته (أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم)، إشراف: حمّادي صمود، كليّة الآداب جامعة منوبة، تونس، صفحة 325.

[16] صفحة فيسبوك، أحرار الجزائر 22 فيفري 2019، تاريخ النّشر 08 أفريل 2019، تاريخ الاطّلاع 07 جوان 2019، الرّابط:-https://www.facebook.com/pg/%D8%A7%D8%AD%D8%B1%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1-

[17] عبد اللّطيف عادل، (2013)، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ضفاف لبنان، دار الأمان، الرّباط، صفحة 92.

[18] صفحة فيسبوك، الحَراك الشّعبي الجزائري، تاريخ النّشر 17 أفريل 2019، تاريخ الاطّلاع 28 جويلية 2019، الرّابط: https://www.facebook.com/hirakDZD/photos/a.1054769088066197/1189664401243331/?type=3&theater

[19] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 15 جويلية 2019، تاريخ الاطّلاع 08 أوت 2019.

[20] الحَراك الشّعبي الجزائري، المرجع نفسه، تاريخ النّشر 18 جوان 2019، تاريخ الاطّلاع 08 أوت 2019.

[21] عبد الله صولة، مرجع سابق، صفحة 331.

[22] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 18 جوان 2019، تاريخ الاطّلاع 08 أوت 2019.

[23] عبد الله صولة، مرجع سابق، صفحة 333.

[24] فيليب بروتون، جيل جوتييه، (2011)، تاريخ نظريّات الحجاج، ترجمة: الدّكتور محمّد صالح ناجي الغامدي، مركز النّشر العلمي، السّعوديّة، صفحة 50.

[25] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 08 نوفمبر 2019، تاريخ الاطّلاع 14 نوفمبر 2019.

[26] فيليب بروتون، جيل جوتييه، مرجع سابق، صفحة 50.

[27] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 02 سبتمبر 2019، تاريخ الاطّلاع 14 نوفمبر 2019.

[28] أوليفي روبول، (2017)، مدخل إلى الخطابة، ترجمة: رضوان العصبة، إفريقيا الشّرق، المغرب، صفحة 205.

[29] صفحة فيسبوك، صوت الحَراك الشّعبي الجزائري، تاريخ النّشر 14 جويلية 2019، تاريخ الاطّلاع 20 أوت 2019، الرّابط: https://www.facebook.com/groups/273775620223964/photos/

[30] عبد الله صولة، (2011)، د الله صولة، في نظريّة الحجاج، مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، صفحة 51.

[31] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 23 جويلية 2019، تاريخ الاطّلاع 27 أوت 2019.

[32] عبد الله صولة، مرجع سابق، صفحة 52، 53.

[33] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 17 مارس 2019، تاريخ الاطّلاع 08 أوت 2019.

[34] الحَراك الشّعبي الجزائري، المرجع نفسه، تاريخ النّشر 12 أفريل 2019، تاريخ الاطّلاع 25 جويلية 2019.

[35] فيليب بروتون، جيل جوتييه، مرجع سابق، صفحة 54.

[36] صفحة فيسبوك، حَراك الشّعب الجزائري، تاريخ النّشر 08 أفريل 2019، تاريخ الاطّلاع 17جوان2019،الرّابط: https://www.facebook.com/pg/%D8%AD%D8%B1%D8%A7%D9%83-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A-250217105857574/photos/?ref=page_internal

[37] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 20 جويلية 2019، تاريخ الاطّلاع 20 أوت 2019.

[38] أبو بكر العزّاوي، (2006)، اللّغة والحجاج، العمدة في الطّبع، الدّار البيضاء المغرب، صفحة 20.

[39] الحَراك الشّعبي الجزائري، مرجع سابق، تاريخ النّشر 12 أفريل 2019، تاريخ الاطّلاع 27 جوان 2019.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 208- 218



التّشْكِيلُ الجَمَالِيُّ لِلصّورَةِ الاستِعارِيّة في دِيوَانِ مَرْجِ الكُحْلِ الأَنْدَلُسِي

Aesthetic formation of the allegorical image in Diwan Mardj Al-Kohl Al-Andalusi (d. 634 AH)

أحـمد ونّاسي[1] — إلياس مستاري[2]
Ahmed.ouannassi9@gmail.com[1] — [2] Lyesmous05@gmail.com
مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري
جامعة محمد خيضر، بسكرة/ الجـزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/24 تاريخ القبول: 2020/10/31 تاريخ النشر: 2020/12/10





يَتَّصِلُ مضمونُ هذه الوَرقَةِ البحثيَّةِ بالصُّورةِ الاستعاريَّةِ، وبعضِ جَمالياتِها، التي تُعَدُّ من أهمِّ وسائلِ تَشكيلِ الصُّورةِ الشّعريَّة، والتي تُكسِبُ النَّص بعدًا جماليًا، وقيمَةً فنيَّةً، من خلال إيضاحِ الفِكرةِ عبر عُنصري الخيالِ والعاطفةِ، وتُظهِرُ الصُّورةَ في مظهرِ حسَنٍ بديعٍ.

كما تَرُومُ الدّراسةُ تَسليطَ الضَّوءِ على بعضِ النَّماذجِ الاستعاريَّةِ عند مَرْجِ الكُحْلِ الأندلُسي، والتي تُعَدُّ تشكيلا لُغويًا فنيًا، له القُدرةُ على إبرازِ عناصرِ البناءِ الشِّعري، لتَتوصَّلَ لاستيعابِ التَّجارِبِ الوُجدانيَّةِ للشَّاعِرِ، وتِبيانِ بَعضِ الوظائفِ الجَمَاليَّةِ للصُّورِ الاستعاريَّةِ في ديوانِهِ الشّعري.

الكَلِمَاتُ المِفتاحِيَّةُ: الصُّورة الاستعاريَّة، التَّشْكِيلُ، الجَمَالِيَّةُ، مَرْجُ الكُحْل، الأَنْدَلُس.

ABSTRACT:

The present study examines the metaphorical image, and some of its aesthetics, as it is one of the most important means of creating the poetic image. Indeed, the metaphorical image gives the text an aesthetic dimension with an artistic value by clarifying the idea through the elements of imagination and passion.

Furthermore, the study aims at focusing on some metaphors in Andalusian Mardj El Kohl, which is an artistic linguistic formation, thus, grasping the emotional experiences of the poet and showing some aesthetic functions of allegorical images in his poetry.

Key words: metaphorical image, formation, aesthetics, Mardj El kohl, Andalusia.

[1] المؤلف المرسل : أحمـد ونّاسي.

1. مُقَدَّمَة:

لقَد استَأثَرتِ الصُّورةُ باهتمامِ النُّقَّادِ والدَّارِسينَ، وعَدُّوها مِن أهمّ خَصائِص التَّشْكِيلِ الفَنِّي في الشِّعر العرَبي- وقد فُتِنَ بها عُلماءُ اللُّغةِ العَربيَّةِ عُمومًا- كما أنَّها تُنِمُّ عن ذَوقٍ رفيعٍ لَدَى الشُّعراءِ في تَعامُلِهم مع هذه الألوانِ البيانيَّةِ.

ولعلَّ أبرزَ عناصِرِ الصُّورةِ الفنيَّةِ هي الاستعارةُ؛ والتي تُعَدُّ من المَقُولاَتِ الأساسيَّةِ في تُراثِنا البَلاغِيّ القَدِيم، فتأرْجَحَتْ هي الأُخرى بين تَوْصِيفِ البلاغيّينَ القُدَامَى، وتقْعِيدهِم المِعياريّ، على غِرارِ سائرِ المباحثِ الأخرى، منذُ الجاحظِ، مُرورًا بالعَسْكَرِي، والجُرْجَانِي والزَّمَخْشَرِي، وانتهاءً إلى السَّكَّاكِي، والقَزْوِينِي، وابنِ الأَثِيرِ، وغيرِهِم.

وينطلِقُ هذَا البحثُ في مُحاولة جادَّة لِتَجْلِيَّةِ بعضِ الصُّوَرِ الاستعاريَّةِ في شِعرِ مَرْجِ الكُحْل الأَنْدَلُسِي(554هـ-634هـ)، والذي جاء شِعرُهُ مُضَمَّخًا باستعاراتٍ جَميلةٍ، وهو ما سنُحاولُ تَبيِينَهُ في هذهِ الورقَةِ البحثيَّةِ.

فماهي المُرتكزاتُ الفَنّيَّةَ التي تشَكّلت منها الصُّورةُ الشِّعريَّةُ عندَ هذَا الشَّاعِرِ؟ وكيفَ تجلَّتِ الصُّورةُ الاستعاريَّةُ فِي ديوانِ مَرْجِ الكُحْلِ؟ وفيمَ تتَمثَّلُ جَمَالِيَّةُ صُوَرِهِ الاستِعاريَّة؟

2. مَفْهُومُ التَّشْكِيلِ

2. 1 لُغَةً:

(شَكَلَ): الشِّينُ وَالكَافُ وَاللاَّمُ مُعْظَمُ بَابِهِ المُمَاثَلَةُ. تَقُولُ: هَذَا شَكْلَ هَذَا، أي مِثْلُهُ. وشَكَلْتُ الكِتَابَ، أَشْكُلُهُ شَكلاً، إذا قَيَّدْتُهُ بِعَلاَمَاتِ الإعْرَاب.[1]

شَكَلَ: الشَّكْلُ، بِالفَتْحِ: الشَّبَهُ وَالمَثَلُ، وَالجَمْعُ أَشْكَالٍ وَشُكُولٌ.[2]

شْكِيلٌ [مُفْرَدٌ]: مَصْدَرُ شَكَّلَ، وهو بمَعنَى عَدَدٌ مُتَجَانِسٌ مِنْ شَيْءٍ مَا.[3]

2.2 اصْطِلاَحًا:

التَّشكِيلُ عمليَّةٌ إبداعيةٌ وفكرةٌ تنبُع من الإقرارِ أنَّ القصيدةَ ليست مُجرَّدَ مجموعة من الخواطرِ، أو الصُّوَرِ، أو المعلوماتِ، ولكنَّها بِنَاءٌ متدامِجُ الأجزاءِ، مُنَظَّمٌ تَنظِيمًا صارِمًا.[4] والتَّشكِيلُ في النَّصّ الأدَبِيّ هو جسده الذي يُسهِمُ في بقائِهِ حيًا، إذ يُمِدُّهُ بالمعاني المُتَوالِدةِ التي تَشتبِكُ مع البِناءِ والمضمونِ.[5]

يُستفاد من هذا أَنَّ التَّشكِيلَ لا يخرجُ عن كونِهِ يأخذُ معنَيَيْنِ الأول: هو الذي يتمثَّل في المُماثَلةِ والشَّبَهِ، والثَّانِي: ما يتَعَلَّقُ بِعَدَمِ التَّجَانُسِ، كما أنه تنظيمُ عناصرَ مُختلِفة لتُكوّنَ هيكلاً جديدًا، وبِناءً مُنتَظَمًا مُتجانِسًا، أمَّا في النَّصّ الأدبِيّ فو الرَّكِيزةُ الهامَّة التي يَنبَنِي عليها، ويتعلَّقُ بتكوينِهِ شَكلاً ومَضمُونًا.

3. مَفهُومُ الجَمَالِ

1.3 لُغَةً:

(جَمَلَ): الجِيمُ وَالمِيمُ وَاللاَّمُ أَصْلاَنِ: أَحَدُهُمَا تَجَمَّعَ وَعَظْمَ الخَلْقُ، وَمِنْهُ أَجْمَلْتُ الشَّيْءَ أَيْ حَصَّلْتُهُ. وَالآخَرُ حُسْنٌ، وَضِدُّه القُبْحُ.[6]

وقال **سِيبَوَيْه**: «الجَمالُ رِقَّةُ الحُسْنِ وَالأَصْلُ جَمَالَةٌ بِالهَاءِ مثل: صُبْحٌ صَبَاحَةٌ لكنهم حذفوا الهاء تخفيفا لكثرة الاستعمال، وَتَجَمَّلَ تَجَمُّلاً بمعنى تَزَيَّنَ وَتَحَسَّنَ إِذَا اجْتَلَبَ البَهَاءَ وَالإِضَاءَةَ ».[7]

نجد في التَّعريفاتِ اللُّغويَّةِ للجَمالِ ترادُفًا بينَ ألفاظِ الحُسْنِ، والبَهَاءِ، والتَّزَيُّنِ والإِضَاءَةِ. والعرَبُ عَبَّرُوا عنِ الجَمَالِ بكلِّ هذهِ المُفردَاتِ.

2.3 اصْطِلاَحًا:

الجَمَالُ قيمةٌ، أي أنَّه انفعالٌ وعاطفةٌ يخُصَّان طبيعَتَنا الإرادِيةَ والذَّوقيَّة، ولا يمكِنُ أن يكون الشيء جميلاً، دون أنْ يُحْدِثَ مُتعةً لدى أحد النَّاس، والجَمَالُ يقعُ على الصُّوَرِ والمعاني، ويقصدُ بالصُّوَرِ الأشكال التي نُدرِكُها بالبصرِ، أمَّا المعاني فهي جَمَالُ الأخلاَقِ.[8] كما أنَّ الشِّعرَ لا يساهم في خَلقِ الجَمَالِ فَحَسب، بل إنَّهُ المِحورُ الذي يدورُ الجَمَالُ فيه فهو ليسَ تابِعًا للجَمَالِ أو ناتِجًا من نِتاجاته، بل هو طاقةٌ جَماليَّةٌ يستمرُّ تصعيدُها باللُّغةِ.[9]

إذ يمكن القول أنَّ الجَمَالَ عاطفَةٌ وانفعالٌ يقعُ على الصُّوَرِ التي نُدرِكها بأبصارنا، وعلى كلِّ الأخلاقِ الجميلةِ، أما الشِّعرُ فهو بؤرةُ الجَمَالِ، لكنَّه ليس تابعًا له، بل يُمْكِنُ اعتباره قُدرةً جماليَّةً تَتَشكَّلُ عن طريقِ اللُّغةِ.

4. الصُّورَةُ من خِلاَلِ الاستِعَارَةِ

1.4 الاستِعَارَةُ في اللُّغَةِ:

مأخوذةٌ مِن العاريَّةِ، والعاريَّةُ ما تداولَهُ الناسُ بينَهُم، وقد عارَهُ الشَّيْءَ، وأعارَهُ مِنْهُ وعاوَرَهُ إيَّاهُ، والتَّداولُ فِي الشَّيءِ يكُونُ بيْنَ اثْنَيْنِ، وتَعَوَّرَهُ واستَعارَهُ طَلَبَ العارِيَّةَ، أعارَتْ: رَفَعَتْ وحوَّلَتْ، قال: ومِنهُ إعارَةُ الثّيابِ، والأدواتِ، واستَعَارَ فُلانٌ سَهْمًا مِن كَنَانَتِهِ: رَفَعَهُ وحَوَّلَهُ مِنها إِلَى يَدِهِ.[10]

2.4 الاسْتِعَارَةُ فِي الاصطلاَحِ:

بناءً على ما أورده **الجُرجَانِي** فالاستعارةُ من المَجاز اللُّغويّ؛ إذْ هي تشبِيهٌ حُذِفَ أحَدُ طرَفَيهِ الرئيسيَّين، والعلاقَة فيها بين الموصوفِ، وصفتِهِ هي المُشابهة دائمًا.[11]

يتَّضِحُ لنَا من خِلالِ ما سبق أنَّ الاستعارة لا تَخرُجُ عَن مَعَانِي طَلَبِ العاريَّةِ، وإعارَةُ شيء ما، والتَّداوُلُ في الشيء بَيْنَ اثْنَيْنِ، وهي تشبيهٌ حُذِف أحد طرفيهِ الرَّئيسَين، المُشبَّهُ والمُشبَّهُ بهِ(رُكنا الاستعارةِ).

5. الصُّورَةُ الاستِعَارِيَّةُ فِي الشِّعرِ الأَنْدَلُسِي

تأثّرتِ الصُّورة البيانيَّةُ في الشِّعرِ الأندلُسيّ بشكل خاص بسيَّاقِ التجربةِ والحياة السَّائدةِ آنذاك، وكشَفَت عن رغبةِ الشَّاعرِ المُلِحَّةِ في خلعِ ثوبٍ مثاليٍّ، يُسهِمُ دائما في نُضجِ هذا الفنّ البلاغيّ، والبحثِ عنِ الشَّكلِ الأفضلِ للصُّورة البيانيَّة، بما يوائِمُ الواقعَ الاجتماعي والحضاري آنذاك.[12]

كما أنَّ ازدحامَ الصُّوَرِ في النَّصِّ الشِّعريّ، قد يكونُ دليلاً على سَعَةِ خيالِ صاحبِه، لا سِيَما إذا كانت تِلكَ الصُّوَرُ مِن قَبِيلِ الاستِعارةِ، ولذلك كانَتِ الاستعارَة مَمْدُوحةً مِن لَدُنِ النُّقَّادِ.[13]

وقَد استطاع الشَّاعرُ الأندلُسيُّ في هذه الحِقَبِ تقديمَ استعاراتِه، مُعتمِدًا على الخَيالِ لتجسيدِ الفِكرةِ، مُخرِجًا إيَّاها مِن المَجازِ العقليّ، إلى المَجازِ الحِسّيّ. فالشَّاعرُ يُفكّرُ في الأشياءِ تفكيرًا حسّيا شُعوريًا، ممَّا ساعدَهُ على الرَّبطِ بين العناصرِ المُختلفةِ، وبهذا الرَّبطِ يُكوّنُ الشُّعورَ والقيمةَ الجماليَّةَ للصُّورةِ الاستعاريَّةِ التي رسَمَت شَخصيَّتَهُ وشاعِريَّتَهُ.[14]

فللاستعارةِ القُدرةُ على التَّلوينِ والتَّصويرِ، الذي يُمثّلُ جوهرَ التَّجربَةِ الشّعريَّةِ، فَشِعريَّةُ الصُّورةِ ومَدى براعةِ خَيالِ الشَّاعرِ، يُقاسانِ بِنجاحِ الشَّاعرِ في بناءِ استعاراتِه.[15]

ويُمكِنُ أنْ نتتبَّعَ هذا الوجهَ البلاغيَّ من خلالِ استقراءِ النَّماذجِ الشّعريَّةِ لشُعراءِ الأندلُسِ ومدَى اهتمامِهم بالاستعارةِ، لا بوصْفِها بُعدًا شَكليًا للأدبِ، بل بِوَصفِها جَوهرًا فِعليًا مِن صَمِيمِ الشِّعرِ.[16]

وقد اهتمَّ الشُّعراءُ الأندلُسيُّونَ بالصُّوَرِ اللُّغويَّةِ المُجرَّدةِ، وبالصُّوَرِ التَّشبِيهيَّةِ، إضافةً إلى ذلكَ فقد أَوْلَوا عنايةً فائقةً بالصُّوَرِ الاستعاريَّةِ، وجعَلُوا منها وَسِيلةً أكثَرَ رُقيًا، وأبلَغَ أهميَّةً مِن التَّشبيهِ، مُعتمِدينَ عليها في رَسمِ صُوَرِ واقعِهم المَعيش، وتجربتِهم في الحياةِ ومِن أبرَزِ الشُّعراءِ الذين التفتوا إلى هذا النَّوعِ مِن الصّوَرِ **مَرْجُ الكُحْل**[17] الأندلُسيّ(554 هـ-634هـ)، الذي جاء شِعرُه مَليئًا بها، والتي انعَكَسَت عليه، وعلى التَّشكيلِ الفنّيّ فِيهِ.

وقد أشادَ القُدَماءُ بشاعريَّةِ مَرْجِ الكُحْل وتمكُّنهِ مِن أدوَاتِهِ الفنِّيَّةِ، فوُصِفَ بأنَّه كان شاعرا مُفْلِقًا، بديعَ التَّوليدِ والتَّجويدِ، كما وُصِفَ بأنه كان شاعرًا مَطبُوعًا.[18]

مِن خلالِ ما تمَّ ذِكرُهُ نستطيعُ القول أنّ: الشَّاعرَ الأندلُسيَّ ظلَّ في بحثٍ دؤوبٍ عنِ الشَّكلِ الأفضلِ لصُوَرِهِ البيانيَّةِ عمومًا، والاستعاريَّةِ على وجهِ الخصوصِ، والتي جسَّدَها واقِعُهُم المَعِيش، وحَياتُهم اليوميَّةُ، والأحداثُ المُختلفَةُ التي عرفَتها بِلادُهم، وقد تأثَّرَت بشكلٍ خاصٍ بسياقِ التَّجربةِ، والحياةِ السَّائدةِ آنذاك، وروحِ العصرِ، وهو ما سنُحاولُ أنْ نُبَيِّنَهُ في النَّماذجِ الاستعاريَّةِ الآتيَّةِ، للشَّاعرِ مَرْج الكُحْل.

6. الصُّورَةُ الاسْتِعَارِيَّةُ فِي دِيوَانِ مَرْجِ الكُحْلِ الأَندَلُسِي

1.6 الاستِعَارَةُ المكنيَّةُ:

هي صفةٌ ممَيَّزةٌ للضَّربِ الثَّاني مِن الاستعارةِ، الذي سمَّاهُ **القَزْوِيني** الاستعارةُ بالكِنايَةِ.[19] وهي التي تَرتَبِطُ بالمفهومِ، ولا تُحيلُ إلى العالَمِ الواقعيّ، إلاَّ بعد تأويلٍ مُعيَّنٍ.[20]، فلِلشَّاعرِ **مَرْج الكُحْل** وَصفٌ

رائقٌ للشَّمسِ وصُفرَتِها عند الغُروبِ، وعَلَّلَ الشَّاعر صُفْرةَ الشَّمس بسبب فِراقِ المنظَرِ الحَسَنِ للطبيعةِ؛ فجَعلَ الشَّمس عاشقًا، ألَمَّ بِهِ الأسى والحُزنُ واصفرَّ لونُهُ لفِراقِ محبُوبِهِ المتمثِّلِ في الطَّبيعةِ حَسَنَةِ المنظرِ قالَ[21]:[الكامل]

مَااصْفَرَّ وَجْهُ الشَّمْسِ عِنْدَ غُرُوبِهَا إلاَّ لِفُـــرْقَةِ حُسْنِ ذَاكَ المَنْظَرِ

إذْ يستعينُ الشَّاعرُ بالشَّمسِ في رسمِ هذا المشْهَدِ التَّصويريِّ ويُشخِّصُها، حيثُ يُشَبِّهُهَا بالعاشقِ الذي اصفَرَّ وجهُهُ بسببِ اللَّوعَةِ والجَزَعِ إثْرَ فراقِهِ لمعْشُوقِهِ، وهو يستخدمُ اللَّفظَ(وَجْهُ) الذي استعارهُ للشَّمس كلازِمةٍ تدُلُّ على المُشبَّهِ بهِ المحذوف(الإنسَانُ) وشبَّهَ أيضًا المَنظرَ الحَسَنَ بالمَعشوقِ المُفارِقِ، كما يرى أنَّ الشَّمسَ لا تَصْفَرُّ عندَ الغُروبِ، إلاّ لأنَّها كئيبةٌ متأسِّفةٌ على فِراقِها للنَّهرِ، ولذاك المنظرِ الفَاتنِ الفتَّانِ.

ومن القصيدَةِ نفسِها يقُولُ[22]: [الكامل]

وَالدَّهْـرُ مِنْ نَدَمٍ يُسَفِّـــهُ[23] رَأْيَهُ فِي مَـا صَفَـا مِنْـهُ بِغَـيْرِ تَكَـــــــدُّرِ
والوُرْقُ تَشْـدُو وَالأَرَاكَــةُ تَنْثَنِــي وَالشَّمْسُ تَرْفُـلُ[24] فِي قَمِيصٍ أَصْفَرِ

يُواصل الشَّاعرُ رسمَ منظرِهِ البَهِيِّ المُتْرَعِ بالاستعاراتِ، فما إنْ ينتَهِيَ مِن استعارةٍ حتَّى يَلِجَ في أخرى، وعَمَدَ إلى إسباغِ الصِّفاتِ الإنسانيَّةِ على منظرِهِ البديعِ؛ إذْ حذَفَ المُستَعارَ مِنه(الإنسان) وأبقَى على المُستَعارِ لَه وهو(الدَّهْرُ)، ودليلُ ذلك وجودُ القرينَةِ اللَّفظيَّةِ وهي(يُسفِّهُ). فالدَّهرُ لا يُسَفَّهُ رَأْيُهُ، فجعَلَ الشَّاعرُ الدَّهرَ بمثابةِ الإنسانِ الذي يَعَضُّ أصابعَهُ مُنكِرًا رأيَه، حول صفاوَةِ العيشِ، دون تنغيصٍ أو كُدُورَةٍ، ثُمَّ يُشبِّهُ الوُرْقَ بإنسانٍ يُنشِدُ أحلى الألحانِ، والأَرَاكَةُ تنحني وتتمايلُ طربًا وانتشاءً لهذه الأنغامِ العذبةِ، لينتقِل إلى الشَّمس التي يتمثَّلُها كامرأةٍ قادمةٍ تُجَرِّرُ ثوبَها الأصفرَ الفَضفَاضَ. فهذه الاستعاراتُ وَرَدَت في سِيَّاقِ وَصْفٍ، حُذِف فيهِ المشبَّهُ بِهِ(الإنسانُ) وبقِيَّ المشبَّه(الوُرقُ الأَرَاكَةُ،الشَّمسُ)، مع وُجودِ القرائنِ اللَّفظيَّةِ التي تدُل على ذلك، من حيث الشَّدْوُ، والانْثِنَاءُ، والتَّرَفُّلُ وغيرها.

ولَمْ يكُن الشَّاعرُ الأندلُسيُّ لِيَخرُجَ عن الإطارِ الجَماليِّ العام الذي ينتَظِمُ الإبداعُ الشِّعريُّ في بيئَتِهِ وعصرِهِ، حتَّى يُرضيَّ الذَّوقَ الجماليَّ والنَّقديَّ آنذاك، والذي كان مِن أهمِّ سِماتهِ الغَرامُ بالصُّورةِ الطَّريفَةِ المُبتَكَرةِ[25]، يقول **مَرْجُ الكُحْل**[26]: [الكامل]

طَفَلَ المَسَـاءُ وَلِلنَّسِيـمِ تَضَــوُّعُ وَالأُنْسُ يَنْظِــمُ شَمْلَنَـــا وَيُجَمِّــعُ
وَالزَّهْرُ يَضْحَكُ مِنْ بُكَاءِ غَمَامَـةٍ رِيعَتْ[27] لِشَيْمِ سُيُوفِ بَرْقٍ تَلْمَـــعُ
وَالنَّهْرُ مِنْ طَـرَبٍ يُصَفِّقُ مَـوْجُـهُ وَالغُصْنُ يَرْقُصُ وَالْحَمَامَةُ تَسْجَــعُ

إنَّ الشَّاعرَ هُنا إضافةً إلى اعتمادِهِ على التَّلوينِ المُوسيقيِّ في رسمِ الصُّورةِ، نَجدُهُ اعتمدَ أيضًا على عُنصرِ التَّشخيصِ، الذي ترتفع فيهِ الأشياءُ إلى مَرتبَةِ الإنسانِ مُستَعيرَةً صِفاته ومَشاعِره[28]، فقد استطاع في هذه الأبياتِ أنْ يجمعَ عددًا مِن الاستعاراتِ المكنيَّةِ؛ إذ يُشَخِّصُ فيها الأُنْسَ، ويستعيرُ له

صفَةَ التَّنظيمِ والتَّجميعِ، وذلك عندما تَميلُ الشَّمس للغروبِ، وكذلك يَستعيرُ صِفةَ الضَّحكِ للزَّهرِ، والبُكاءَ للغمامةِ، والتَّصفيقَ للنَّهرِ والرَّقْصَ للغُصنِ، ليُشخِّصها كُلَّها، فَحذفَ المُشبَّه بهِ(الإنسانُ)، وأبقَى على بعضٍ مِن لوازمِهِ (التَّنظيمُ، التَّجميعُ، الضَّحِكُ، البُكاءُ، التَّصفيقُ، الرَّقصُ)، وهي صفاتٌ ينبغي أنْ يوصفَ بها الإنسانُ لا غيرُهُ، ويبدُو أنَّ جَمَاليَّةَ هذه الاستعاراتِ تَكمُنُ في اللَّحظةِ التي يتأمَّلُ فيها المُتَلَقِّي هذا النسيجَ الاستعاري المتتابعَ، ويتخيَّلُ هذا المنظرَ الأخَّاذَ، وما يُحْدِثُهُ من انطباعٍ جميلٍ وإثارةٍ في نفسيَّتهِ.

يقولُ **مَرْجُ الكُحْلِ** في سياق آخر[29]:[الكامل]

قَلْبِي يَرى أَنْ لاَ سُلُوَّ مِنَ الهَــوَى   رَضِيَّ الذِي يَلْقَـى مِنَ الأَوْصَــابِ

يميلُ الشَّاعرُ مِن خِلالِ هذا البيتِ إلى تشخيصِ القلبِ من خلال إضفاءِ بعضِ العلاقاتِ الجديدةِ، فاستحالَ القلبُ مخلوقًا يرى أنَّه لا نِسيانَ بَعْدَ البَيْنِ مِن وَجعِ الحُبِّ، فحذَفَ المُشبَّهَ بهِ(العاشِقُ الوَلهانُ)، وقد جعلَ لِقلبهِ بصيرةً ونظرةً(اللاَّزمة) فأدركَ مِن خلالِها، ورَضَخَ للأمرِ الواقعِ، وهو مصيرُ مَن يُلاقي الأَسقامَ والمتاعِبَ، التي تُنهِكُ جَسَدهُ النَّحيلَ. وهذا التَّشخيصُ أعطَى الصُّورةَ قيمةً جَماليَّةً، صَوَّرَت حَالةَ الشَّاعرِ النَّفسيَّةِ للعاشِقِ الذي استَعصَى عليهِ إطفاءَ نارِ صبابتِهِ، ولَواعِجَ شَوقِهِ وحُبِّهِ، التي تأبَى أنْ تُفارِقَ جوانِحهُ.

ويُخاطبُ الشَّاعرُ قَلبَهُ مرَّةً أخرى، وكأنَّه صديقٌ يَهْمِسُ له في أُذُنِهِ، ويُذيعُ لهُ سِرًا كان قد أخفاهُ، مُظهِرًا له لهجةَ عتابٍ، يقولُ[30]:[الوافر]

أَفِقْ يَا قَلْــبُ مِنْ وَلَهٍ وَشَــوْقٍ   أَمَا لَــكَ مِنْ ظَلاَلَتِكَ ارْتِــدَاعُ

فقَد تَوسَّل بالبناءِ الاستعاريِّ الكِنائيِّ مُشبِّهًا القَلبَ ب(الإنسانِ)، الذي يَغلِبُهُ الاشتيَّاقُ والصَّبابَةُ، فخاطبهُ مُستعمِلاً أسلوبًا إنشائيًا طلبيًا مُتمثِّلاً في الأمرِ بقوله:«أَفِقْ»، والنِّداءِ في قوله:«يَا قَلبُ»، وذلك ربَّما لِغرَضِ لفْتِ الانتباهِ، فحذَفَ المُشبَّهَ بِهِ، وأبقى على لازمةٍ تدلُّ عليهِ" الاستِفَاقَةُ بَعْدَ الانِتشاءِ، والصَّحوةُ بعد الهُجوعِ، والإحجامُ عَن غِوايتِهِ".

وأحسنُ ما يتحقَّقُ فيهِ هذا التَّعبيرُ لا يكونُ إلا بالصُّورةِ الاستعاريَّةِ التي تُسهِمُ في تصويرِ الأحاسيسِ والمشاعرِ، عن طريقِ التَّشخيصِ، لِتجعَلَ القارئَ ينفعِلُ ويتأثَّرُ، إذْ يُعَدُّ حلَقةَ وَصْلٍ بين الشَّاعرِ والمُتَلَقِّي.[31]، ولا شكَّ أنَّ **مَرْجَ الكُحْل** قَد عَبَّر هنا عن عواطفِهِ وحاولَ أنْ يُجسِّدَ مشاعِرهُ؛ بما لا يتأتَّى للأسلوبِ المُباشرِ التَّعبير عَن فِكرتِهِ.

2.6 الاستِعَارَةُ التَّصرِيحِيَّةُ:

حدَّدَها البلاغيُّونَ بقولِهم: «هي ما صُرِّحَ فيه بلفظِ المُشبَّهِ بهِ دون المُشبَّهِ»[32]، ولا شكَّ أنَّ مُستَوَى الصُّورةِ الظَّاهرِ يكونُ أقربَ مأخذًا، ودالُّهُ أبيَنَ أثرًا في التَّركيبِ، إذا ذُكِرَ المُستعارُ بلفظةٍ في الاستعارةِ. ولذلك تُعَدُّ الاستعارةُ التَّصريحيَّةُ أبسَطُ مَظهرٍ يخرُجُ فيهِ هذا النَّوع مِن التَّصويرِ في الكلامِ، أمَّا درجةُ عُمْقِ المدلُولِ ومَدَى بُعْدِ المَرمى، فيتحكَّم فِيهمَا المُتعلّقاتُ الخاصَّةُ.[33]

وتكمُنُ جَمَاليَّةُ هذا النوعِ في استعمالِ الشَّاعرِ للتَّصريحِ المُباشرِ عمَّا يُريدُ، أيْ تأتي عواطِفُهُ، وصُوَرُهُ، وانفِعالاتُهُ عفْويَّةً سريعةً، دونَ الاختفاءِ خَلفَ المَجازِ وعلاقاتِه، ممَّا يُعَقِّدُ الصُّورةَ ويزيدُ في تأمُّلِها، ولذا كانت الاستعارة التَّصريحيَّة سهلةً وواضحةً مع قِصَرِها وإيجازِها، مُوحيةً بالجَمَالِ.[34]

وقَد مزَجَ الشُّعراءُ بين الصُّوَرِ وأخرَجوها في لوحاتٍ فنِّيَّةٍ مُتكامِلةٍ، فَقَد مُزِجَت في الأبياتِ التَّاليَّةِ التي قالَها **مَرْجُ الكُحْل**، عندَما استمدَّ صُورَتَه الغَزليَّةَ مِن عناصِرِ الطَّبيعةِ الألوان الزَّاهيَّةِ في الاستعاراتِ، التي تُصوِّرُ الحَركةَ الهادِئةَ والأصواتَ الخافِتَةَ[35] يقولُ:[36][الطويل]

سَرَوْا يَخْبِطُونَ اللَّيْلَ وَاللَّيْلُ قَدْ سَجَا　　　وَعَـرْفُ ظَـــلامِ الأُفْقِ مِنْهُ تَأَرَّجَـــا[37]
وَمِمَّـــا شَـجَــانِي أَنْ تَـأَلَّـــقَ بَـــارِقٌ　　　فَقُـلْتُ فُـؤَادِي خَافِـقًا مُتَوَهِّـجَـا
أَمَـائِسَةَ[38] الأَعْطَـافِ مِنْ غَـيْرِ خَمْـــرَةٍ　　　بِأَسْهُمِهَا تُصْمِي[39] الكَمِيَّ[40] المُدَجَّـجَا

يُجسِّدُ الشاعر في هذهِ القَصيدَةِ البَدِيعَةِ منظَرًا مُتَأَنِّقًا أخَّاذًا، حيثُ شَبَّهَ اللَّيلَ بِشيءٍ يُخْبَطُ، فَحذَفَ المُشَبَّهَ بِهِ(الأَرْضَ)، وأَبْقَى على لازِمَةٍ تدُلُّ عَلَيهِ (يَخْبِطُونَ)، علَى سَبِيلِ الاسْتِعَارَةِ المَكْنِيَّةِ، كما نَجِدُهُ يَذكُرُ مَسْرى الضَّعائِنِ في هَدْأَةِ اللَّيلِ، وكذَا أَصْدَاءَ القَوافِلِ التِي تَصدَعُ سُكُونَهُ، مُحْدِثَةً أَصواتًا مُمتَزِجَةً بَعضُها بِبَعضٍ، تَطربُ لَها القُلُوبُ.

كَما عَمَدَ الشَّاعِرُ في البيتِ الثَّاني إلى تَشْكِيلِ صُورةٍ بَيَانِيَّةٍ بِأسلُوبِ الاستِعارَةِ التَّصرِيحيَّةِ، حيثُ استَعارَ صُورَةَ بَسمَةِ الثَّغرِ المُفَلَّجِ مِنْ مَحبُوبَتِهِ الغَائِبَةِ (المُشَبَّهُ المَحذُوفُ)، بِتَأَلُّقِ البَرقِ، هذَا الأَخِيرُ الذِي يَتَأَلَّقُ وَيَلمَعُ في اللَّيلِ(مُشَبَّهٌ بِهِ مُصَرَّحٌ بِهِ)، وهَذا ما مِنْ شَأنِهِ أَنْ يُهَيِّجَ الذِّكْرى، وَيُثِيرَ الأشْجَانَ، ثُمَّ يَنتَقِلُ فِي البَيْتِ المُوالي إلى رَسمِ صُورَةٍ استِعَارِيَّةٍ تَصرِيحيَّةٍ أُخرى عِندَ قَولِه: بِأَسهُمِها تُصْمِي الكَمِيَّ، إذْ شَبَّهَ نَظَرَاتِ حَبِيبَتِهِ سَلْمَى(مُشَبَّه مَحذُوف)، بِأَسْهُمِها (مُشَبَّه بِهِ مَذكُور)،وَهَذا مِن شَأنِهِ أَنْ يُتِيحَ لِلمُتَلَقِّي مَجالاً وَاسِعًا لِتَصَوُّرِ مَوَاطِنِ التَّشابُهِ بَينَ طَرَفَيْ الاستِعارَةِ.

كما يكثُرُ في الشِّعرِ الأندلُسيّ وصْفُ الظِّباءِ، مِن خلالِ سياقاتٍ ومواضيعَ عِدَّةً، كان مِن أبرَزِها، في سياقِ تشبيهِ المَرأةِ بِها[41]، يقولُ الشَّاعرُ **مَرْجُ الكُحْلِ**[42]:[الطويل]

وَظَبْيَةِ خِدْرٍ[43] تَمْنَعُ الصَّبَّ[44] حُكْمَهُ　　　وَتُعْطِي لِعَيْنِـهَا عَلَى قَلْبِـهِ الْحُكْمَـا
رَمَــتْــنِي بِسَـهْـمٍ إِذْ رَمَتْـنِـي بِنَظْــرَةٍ　　　فَيَا عَجَباً مِنْ نَظْـرَةٍ أُرْسِلَتْ سَهْمَـا
فَسَــالَ دَمِـي فِي خَدِّهَــا وَهْـوَ سَــالِـمٌ　　　وَشَجَّ فُؤَادِي لَحْظُهَا وَهْوَ لاَ يَدْمَـى

يرسُم الشَّاعرُ بِريشتِهِ الشِّعريَّةِ صورةً في غايَةِ الرَّوعةِ لِمحبوبتِهِ، عن طريقِ الاستعارةِ التَّصريحيَّةِ التي أساسُها التَّشبيهُ؛ إذْ حذَفَ المُشبَّهَ(الحَبِيبَة)، وصرَّح بلفظِ المُشبَّهِ بِهِ(ظَبيَةُ الخِدْرِ)، وهذا ما يكشِفُ عن دلالاتِ اختيَّارِهِ في جَمَالِ معشُوقتِهِ ومَلاَحَتِها وخِفَّةِ حركتِها الشَّبيهةِ بتَخلُّفِ الظَّبيةِ عن القطيعِ.

ثُمَّ يُدقِّقُ الوصفَ جاعلا نظرةَ حبيبتِهِ(مُشبَّها مَحذوفًا)، تتمثَّلُ بالسَّهمِ(مُشبَّهٌ بِهِ مذكور)، كذلك صُورةُ الدُّموعِ التي سالَت على خَدِّهِ(مُشبَّهٌ مَحذوف) ويُصرِّحُ بالمشبَّهِ بِهِ(الدَّمُ). وهذه فائدَةُ الاستعارةِ وبلاغتُها؛ إذْ هي تَؤَدِّي هذهِ العلائِقَ وتُعلنُ عن تكاتُفِها من دونِ ذِكرِ أَحَدِ أطرافِها، وبقاءِ القارِئِ والمُتَلَقِّي

يتأمَّلِه، ويصلُ إلى كشفِ أسرارِ هذهِ العلائقِ، وذلك التَّرابُطِ في كلِّ صُورةٍ تأتِي الاستعارَةُ لتشكيلِها ورَسمِهَا.[45]

فقد جسَّد الشَّاعرُ عِشقَهُ لِمَحبُوبَتِهِ التي وَصَفها بأحلى الأوصافِ، فهِي تمشي الهُوَيْنَى كغزالَةٍ مذعورَةٍ، مانِعةً هذا العَشيقَ الذِي يُعاني من فَرْطِ صبابَتِهِ الدُّنُوَّ منها، بَل تقسُو عليهِ أكثَرَ بنَظراتِها الحادَّةِ كالسّهامِ، الحارقَةِ كالدِّمَاء، والتي تجعلُ عَبَراتِهِ تَنْهمِرُ على خَدِّهِ فلَمْ يَجِدْ مِن الحُزنِ مَخرَجًا، ومِن عَيْنَيْها مَسْلكًا ولا ترياقًا.

وفي مَوضِعٍ آخرَ يُشبِّه فيهِ **مَرْجُ الكُحْلِ** المَرأةَ بغزَالةٍ يقولُ[46]:[الكامل]

يَاشَادِنًا عَيْنَاهُ تَفْعَلُ بِالنُّهَــى مَاتَفْعَلُ الصَّهْبَــاءُ[47] بِالأَلْبَــابِ

يشبِّهُ الشَّاعرُ في هذا البيتِ الشِّعريِّ محبوبَتَهُ بالظَّبيةِ بجامِعِ الجَمَالِ والرِّقَّةِ، على طريقةِ الشُّعراء في مختلف عُصُورِهم، فاستطاعَ رسمَ صورةٍ لِحبيبَتِهِ عن طريقِ الاستعارةِ التَّصريحيَّةِ، فحذَفَ المُشبَّهَ(المَحبوبَةُ)، وصَرَّحَ بالمُشبَّهِ به (الشَّادِنُ وهو الغَزالُ الذي قَوِيَ وطلَعَ قَرْناهُ، واسْتغنَى عَن أُمِّهِ)، وهي صُورةٌ مَبنيَّةٌ على المُبالغَةِ، عندما يجعلُ تأثيرَ عَيْنَيْ حبيبتِهِ في العُقولِ، كما تفعلُ الخَمرةُ بالعقولِ أيضًا، وهي صُورةٌ بيانيَّةٌ أخرى قائمةٌ على التَّشبيه التَّمثيليِّ، فأراد الشَّاعرُ أنْ يُساويَ بينَ عُيونِ حَبيبتِهِ، وتأثيرِهِما في عقولِ العاشقينَ، بمَفعولِ الخَمرة المُعَتَّقَةِ التي تَحجُبُ العقلَ وتُذهِبُهُ.

ونتأمَّلُ هذهِ الاستعارةَ الجَميلةَ التي تَقتَنِصُ الألبابَ حُسنًا وسَلاسَةً، ويُوظِّفُهَا الشَّاعِرُ بِبَراعَةٍ فائِقةٍ، فيَعودُ مرَّةً أخرى لتشبيهِ عَيْنَيْ حبيبَته بالسِّهامِ، التي تَضربُ لِتُصِيبَ مِنهُ مقْتَلاً، يقولُ[48]:[الوافر]

أَرَاشِقَــةَ القُلُوبِ بِكُلِّ سَهْــمٍ مُصِيــبٍ مَالَهَــا عَنْهُ دِفَــاعُ

يَرسُمُ الشَّاعرُ للحبيبةِ صورةً استعاريَّةً تصريحيَّةً، فحذَفَ المُشبَّهَ(عُيُونُ حبِيبتِهِ) وصرَّحَ بالمُشبَّه به(السَّهمُ)، فيُشيرُ وجهُ الشَّبهِ في البُعدِ الجَمَاليِّ إلى التَّناسُبِ بينَ العَينِ والسَّهمِ، مِن حيثُ الشَّكلُ والوظِيفةِ، التي يُؤدِّيها كلُّ واحدٍ منهُما، فالعُيونُ التي تَرشقُ الأفئِدَةَ بِنَظرَاتِها الحادَّةِ وتتمكَّنُ مِنها، كالسَّهمِ الذي يُصيبُ هدَفَهُ فلا يُخطِئُه أبدًا. وتكمُنُ الإثارَةُ في البِنيَةِ الاستعاريَّةِ بالخُروجِ عن المألوفِ[49]، فليسَ مِن المألوفِ أنْ تُصيبَ العيونُ القُلوبَ في مَقتَلٍ، لكِنَّ الشَّاعرَ جعلَ هذا الأمرَ مُثيرًا ومُحتَمَلاً، لِيؤَكِّدَ أنَّ عُيونَ المَحبوبةِ لا تَقِلُّ خُطورةً عَن سَهْمِ القنَّاصِ.

ومِنَ الصُّوَرِ البديعَةِ التي وظَّفَها **مَرْجُ الكُحْلِ** قَولهُ يُهَنِّئُ مَولُودًا ويسْتَعْطِفُ[50]:[الطويل]

تَطَلَّعَ مِنْ أُفْقِ الْعُلاَ كَوْكَبُ السَّعْدِ فَقَرَّتْ بِهِ عَيْنُ السِّيَادَةِ وَالْمَجْـدِ

إنَّ الشَّاعرَ نسَجَ صُورةً في غايةِ الجَمَالِ، فحذَفَ المُشبَّهَ(المَولُودُ)، واكتَفَى بذكرِ لَفظِ المُشبَّهِ بِهِ(كَوكَبُ السَّعدِ)، وهي استعارةٌ تصريحيّةٌ، فجعلَ النَّاسَ قاطِبةً يَترقَّبونَ بِشوقٍ قُدومَ هذا المَولودِ البَهِيِّ

الطَّلْعَةِ، الذي سيكونُ لهَ شأنٌ ومكانَةٌ سامِيَّةٌ، وسَيَرِثُ الحُكْمَ مِن بَعْدِ أبيهِ أميرِ المُؤمِنينَ **مُحَمَّدُ النَّاصِرِ**[51]، وبهذا التَّوظيفِ صوَّرَ القيمةَ الجَمَاليَّةَ في المَوْلُودِ كبُشرَى خيرٍ هلَّت عَلَيهِم، وجَلبَت الغِبطةَ لَهُم، وأراحَتْهُم مِن طُولِ التَّرقُّبِ واطمَأنُّوا على مُستَقبَلِ عِزِّهِم وسُؤدُدِهِم.

الخَاتِمَةُ:

ما يمكِنُ أنْ نَخلُصَ إليهِ في نهايةِ هذا البحثِ نُجمِلُهُ فيما يلي:

تُعَدّ الاستِعارةُ في سيَّاقِ الحالِ مَظهَرًا راقيًا مِن مظاهِرِ الفَعالِيَّةِ الخلاَّقَةِ للُّغةِ، فهيَّ ليست مظهرًا مِن مَظاهِرِ الزّينةِ أو الصَّنعَةِ، بَل هي جُزءٌ أساسيٌّ مِن العمليَّةِ الشّعريّةِ ووسيلةٌ ضَرورِيَّةٌ مِن وسائلِ التَّشكيلِ الجَمَاليّ في العَمَلِ الأدَبِيّ.

أبانَت لنَا دِراسةُ الصُّورَةِ الاستعاريَّةِ عِندَ **مَرْجِ الكُحْل** ثقافَتَهُ الغَزيرَةَ، وتَجارِبَهُ العَديدَةَ، وخِبْراتِهِ المُختَلِفَةِ في الحياةِ، وكانَ ذلك رَافِدًا هامًا من رَوَافِدِ تَشكُّلِ الصُّورَةِ الشّعرِيَّةِ عِندَهُ.

شكَّلَت الصُّورةُ الاستعاريَّةُ مَلمَحًا مُهِمًا في قصائدِ **مَرْجِ الكُحْل**، فوظَّفَ الاستعارةَ المكنيَّة، والتَّصريحيَّة بِنِسَبٍ مُتفاوِتةٍ، وهذا ما ظهرَ جليًا في ديوانِهِ، كما بَنَى صُوَرَهُ الكُلّيَّةَ والعامَّةَ عبرَ مجموعاتٍ مِن صُوَرِهِ الجزئيَّةِ، فغَلَبَ على استعاراتِهِ جانبُ التَّشخيصِ الذي يعتَمدُ على مَنحِ الصِّفةِ الإنسانيَّةِ كذلك (أَنْسَنَةَ العواطفِ، الحَيوانَاتِ، الخَواطِرِ...).

إنَّ غالبيَّةَ هذهِ الاستعاراتِ مُستَمَدَّةٌ مِن بيئةِ الشَّاعرِ التي احْتَوَتْهُ(جَزيرَةُ شُقْرٍ)، والتِي ميَّزَها الجَمَالُ، والنّضارَةُ، والبَهاءُ، وهذا ما يُؤكِّدُ أنَّ خيالَ الشَّاعرِ **مَرْجِ الكُحْل** وأحاسِيسَهُ ظلَّت مُرتَبِطةً بِعالَمِهِ، ومَرتَعِ صِباهُ، وطَبيعةِ جزيرتِهِ الفاتِنَةِ.

هوامش البحث:

[1] ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكرياء: (1979م)، مقاييس اللغة، ج3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت ، د.ط، ص ص204-205.

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن على: (1993م)، لسان العرب، ج11، دار صادر، بيروت، ط3، ص356.

[3] عمر أحمد مختار: (2008م)، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، دار الكتب العلمية، (د.بلد.ن)، ط1، ص1228.

[4] عوجيف سمير: (2014-2015م)، جمالية التشكيل الشعري(أبو تمام أنموذجا)، إشراف: سكران عبدالقادر ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة وهران، ص16.

[5] الفتلاوي نصير جابر: (2017م)، البناء والتشكيل في الرحلة الأدبية الحديثة، إشراف: خيري فاهم شيماء، أطروحة مقدمة لنيل متطلبات دكتوراه، جامعة القادسية، ص07.

[6] ابن فارس، مقاييس اللغة، ج1، المصدر السابق، ص481.

[7] الفيومي، أبو العباس أحمد بن محمد بن علي: (د.ت)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ج1، المكتبة العلمية، بيروت ،د.ط، ص110.

[8] الباجلاني آزاد محمد كريم: (2013م)، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي(عصري الخلافة والطوائف)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص18.

[9] الماجدي خزعل: (2011م)، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1،ص443.

[10] يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، المصدر السابق، مادة عير، المجلد9، ص ص494- 496.

[11] بوحوش رابح: (2006م)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجار، عنابة، د.ط، ص169.

[12] السّهاني محمد عبيد صالح: (2013م)، الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين"422-540هـ")، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،ص31.

[13] محي الدين محمد: (1997- 1998م)، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين(مقاربة لفنونه وخصائصه في الفترة الأولى)، إشراف: عباس محمد، رسالة مقدمة للحصول على شهادة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، جامعة تلمسان، ص482.

[14] الباجلاني آزاد محمد كريم: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، المرجع السابق،ص317.

[15] مبارك خالد جعفر: (2014م)، التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفُتّاك حتى نهاية العصر الأُموي، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف: التميمي فاضل عبود خميس، جامعة ديالي، العراق، ص132.

[16] السّهاني محمد عبيد صالح: الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي، المرجع السابق، ص56.

[17] محمد بن إدريس بن علي بن إبراهيم بن القاسم من أهل جزيرة شُقر، يُكنّى أبا عبدالله، ويعرف بابن مَرْج الكُحل، كانت بينه وبين طائفة من أدباء عصره مخاطبات ظهرت فيها إجادته؛ ينظر: ابن الخطيب لسان الدين: (1974م)، الإحاطة في أخبار غرناطة، المجلد2، حقّق نصّه ووضع مقدمته وحواشيه: عنان محمد عبدالله ، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، ص343.

[18] من ديوان الشعر العربي: (2007م)، 1- ديوان أبي محجن الثقفي، 2 –ديوان صفوان التجيبي، 3-ديوان ابن مرج الكحل، جمع وتحقيق ودراسة: سالمان محمد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، ص250.

[19] مطلوب أحمد، البصير كامل حسن: (1999م)، البلاغة والتطبيق، طُبع لدى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط2،ص353.

[20] حسنين صلاح الدين صالح: (2006م)، توليد الاستعارة البلاغة والدراسات البلاغية - 1- (مفهومات بلاغية)، أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ص191.

[21] مَرْجُ الكُحْلِ الأَنْدَلُسِيِّ(ت.634): (2009م)، الديوان، صنعة وتحقيق: التهالي البشير، كناني رشيد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، ص83.

[22] المصدر نفسه، ص82.

[23] يُسَفِّهُ: سفَّهَ، تَسْفِيهًا، يُقَالُ: سَفَّهَ الرَّجُلَ: نَسَبَهُ إِلَى السَّفَهِ، وقَالَ: إِنّهُ سَفِيهٌ بِمَعْنَى: استخَفَّ بِهِ، وسَفَّهَ وَجْهَهُ: شَوَّهَ سُمْعَتَهُ. وسَفَّهَ الأَمْرَ: أَنْكَرَهُ وَأَظْهَرَ سَفَاهَتَهُ، (معجم اللغة العربية المعاصرة)، ص1076.

[24] تَرْفُلُ: (رَفِلَ): الرَّاءُ والفَاءُ واللاَّمُ أَصْلٌ وَاحِدٌ يدُلُّ عَلَى سَعَةٍ وَوُفُورٍ. ومنه: رَفِلَ فِي ثِيَّابِهِ يَرْفُلُ، وَذَلِكَ إِذَا طَالَت عَلَيْهِ فَجَرَّهَا. وَالرَّفْلُ: الفَرَسُ الطَّوِيلُ الذَّنَبِ، (مقاييس اللغة)، ص419.

[25] نجا أشرف محمود: (2006م)، في الأدب الأندلسي بحوث في نقد الخطاب الإبداعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،ص136.

[26] مرج الكحل: الديوان، المصدر السابق، ص ص106-107.

[27] رِيعَتْ: (ريع) الراء والياء والعين أصلان: أحدهما الارتفاع والعلو، والآخر الرجوع، (مقاييس اللغة)، ص467.

[28] زرقان عزوز: (جوان 2012م)، الصورة الفنية في الشعر الاستصراخي الأندلسي(الصورة الاستعارية أنموذجا)،مجلة الأثر، العدد14، ص63.

[29] مَرْجُ الكُحْلِ الأَنْدَلُسِيِّ: الديوان، المصدر السابق، ص49.

[30] المصدر نفسه، ص102.

[31] ولد أحمد نوارة: (د.ت)، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، ص94.

[32] مطلوب أحمد، البصير كامل حسن: البلاغة والتطبيق، المرجع السابق، ص351.

[33] الطرابلسي محمد الهادي: (1981م)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط، ص163.

[34] الباجلاني آزاد محمد كريم: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، المرجع السابق، ص317.

[35] النوافعة نضال سالم: (2004م)، الشعر الاجتماعي في الأندلس في عهد المرابطين والموحدين، إشراف: الرقب شفيق ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجيستير في اللغة العربية وأدابها، جامعة مؤتة، الأردن، ص80.

[36] مَرْجُ الكُحْلِ الأَنْدَلُسِيِّ: الديوان، المصدر السابق، ص57.

[37] تَأَرَّجَ: يتأرَّجُ، تَأَرُّجًا، والمَفعُولُ مُتَأَرَّجٌ فيه. يُقالُ: تأرَّجَ الوَرْدُ في الحَدِيقَةِ: انْتَشَرَت مِنهُ رَائحَةٌ زَكِيَّة. (معجم اللُّغة العربيَّة المعاصرة)، ص82.

[38] المَائِسَةُ: المَصْدَرُ مَيْسٌ، وصِيغَةُ المُبَالَغَةِ مِنه مَيَّاسٌ: أي المُخْتَالُ المُتَبَخْتِرُ، (مُعجمُ اللُّغة العربيَّة المعاصرة)، ص2146.

[39] أَصْمَى: يُقالُ: أَصْمَى الفَرَسُ علَى لِجامِهِ بِمَعنَى: عَضَّ عَلَيْهِ وَمَضَى، وَأَصْمَى الصَّيْدُ بِمعنَى: رَمَاهُ فَقَتَلَهُ مَكَانَهُ ؛ ينظر: الزبيدي، محمد بن محمد بن عبدالرزاق الحسيني، أبو الفيض مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، ج19، دار الفكر (بيروت، لبنان)، ط1، 1414هـ، ص ص609- 610.

[40] الكَمِيُّ: القَوِيُّ الشُّجَاعُ الجريء؛ المصدر نفسه، ج20، ص133.

[41] العقيلي فوزية عبدالله محمد: (2010)، الاتجاه البدوي في الشعر الأندلسي، إشراف: أبو موسى محمد محمد ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ص425.

[42] مَرْجُ الكُحْلِ الأَنْدَلُسِيِّ: الديوان، المصدر السابق، ص140.

[43] الخِدْرُ: الخَاءُ والدَّال والرَّاءُ أصْلاَنِ: أَوَّلُهُمَا الظُّلْمَةُ والسِّتْرُ، ومِنهُ اللَّيْلَةُ الخَدِرَةُ، المُظْلِمَةُ المَاطِرَةُ. والثَّانِي البُطْءُ وَالإقَامَةُ، وَمِنهُ أَخْدَرَ فُلاَنٌ فِي أَهْلِهِ أيْ أَقَامَ فِيهم؛ (مقاييس اللغة)، ص ص159- 160.

[44] الصّبُّ: (صَبَّ): الصَّادُ وَالبَاءُ أصْلٌ وَاحِدٌ، وهو إِرَاقَةُ الشَّيْءِ، أَمَّا الصَّبُّ يقال: للحَيَّاتِ الأَسَاوِدِ، ذَلكَ أَنَّهَا إذَا أَرَادَت النَّكْزَ انْصَبَّتْ عَلَى المَلْدُوغِ انْصِبَابًا، (مقاييس اللغة)، ص280.

[45] الباجلاني آزاد محمد كريم: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي، المرجع السابق، ص319.

[46] المصدر نفسه، ص49.

[47] الصَّهْبَاءُ: الصهبة والصهوبة احمرار الشّعر، والجَمْعُ صُهْبٌ، أَيْ الخَمْرُ، وَسُمِّيَت بِذَلِكَ لِلَونِهَا، (المصباح المنير في غريب الشرح الكبير)، ص349.

[48] مَرْجُ الكُحْلِ الأَنْدَلُسِيِّ: الديوان، المصدر نفسه، ص101.

[49] قاسم فدوى عبدالرحيم: (2018م)، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي(ابن حمديس الصقلي أنموذجا)، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، ص102.

[50] مَرْجُ الكُحْلِ الأَندَلُسِيِّ: الديوان، المصدر السابق، ص69.

[51] أمير المؤمنين قال عبدالواحد المراكشي في ذِكْرِ أولاده:" كانَ قَلِيلَ الوَلَدِ جِدًا، لا أعْلَمُ له مِن الوَلَدِ سِوَى يُوسُفُ وَلِيُّ عَهْدِهِ، وَيَحْيَى، وَإِسْحَاقَ، تُوُفِّيَ يَحيَى فِي حَيَاتِهِ بإِشْبِيلِيَّةَ سنة 608هـ... وله بَنَات"، (الديوان)، ص69.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 219-- 228

جمالية الإيقاع وأبعاده الدلالية في قصيدة "قدرُ الجزائر" لمحمد بن رقطان

The aesthetic of rhythm and itssemantic dimensions in the poem"The Destiny of Algeria"by Muhammed Ibn Raqtan

وداد غلوج[1] أ.د عبد العزيز بومهرة[2]

ghelloudj.wedad@univ-guelma.dz [1] b.abdelazz@gmail.com[2]

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية
جامعة 8 ماي 1945. قالمة / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25 تاريخ القبول: 2020/10/05 تاريخ النشر: 2020/12/15





يهدف بحث جمالية الإيقاع وأبعاده الدلالية في قصيدة "قدر الجزائر" للشاعر "محمد بن رقطان" إلى إبراز دلالة الإيقاع، وإيضاحها، وبحث عمّا تميّز به من أبعاد جمالية، وأصوات معبّرة أثرت في المتلقي، وبيان الرؤية التي يبدعها الشاعر في نصه. وهو ما حتّم علينا دراسة مضمون النص، والظواهر الأسلوبية الفنية كالتكرار، والتضاد، والتقابلات التركيبية، وتناسق الحروف، والقافية، والروي.

الكلمات المفتاحية:ابن رقطان، قدر الجزائر، الجمالية، الظواهر الأسلوبية.

ABSTRACT:

The study of the aesthetics of rhythm and its semantic dimensions in the poem "The Destiny of Algeria" by the poet "Muhamed Ibn Raqtan" seeks To shed light on the meaning of rhythm, to clear it up, as well as to inspect the to aesthetics dimensions which characterized it, and expressive sounds that influenced the recipient, and to make plain the vision that the poet established in ths text. This is what made it indispensable for us to study the content of the text, and the stylistic phenomena such as repetition, contract, syntactic contasts, letter harmony, rhyme, and rhyme letter.

Keywords: Ibn Raqtan, destiny of Algeria, aesthetics, and stylistic phenomena

[1] المؤلف المرسل: وداد غلوج

يعد الإيقاع أبرز السمات الأسلوبية الظاهرة في الخطاب الشعري صوتيا ودلاليا، فضلا عن كونه تقنية بنائية لها قيمة متميزة في التشكيل الجمالي، وحيوية متأصلة في تحقيق شعرية النص، ومن غايات الدراسة الأسلوبية الوقوف على مبدأ "الاختيار" الذي يضفي على النص قيما جمالية. وعليه يمكننا طرح التساؤلات الآتية في مقدمة الدراسة:

- ✓ ما هو الأثر الجمالي الذي يحدثه الإيقاع على مستوى قصيدة "قدر الجزائر"؟
- ✓ كيف تجسد الإيقاع (الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية)، على مستوى القصيدة. وما الدور الذي يؤديه في تشكيلها؟
- ✓ ما مدى ملاءمة الإيقاع لحالة الشاعر النفسية؟

يكمنالهدف المرجو من هذه الدراسة في إبراز الأثر الجمالي للظواهر الإيقاعية في ثنايا القصيدة، وتحليلها فنيا في ضوء المنهج الأسلوبي الذي يستثمر فروع اللغة المختلفة استثمارا جماليا، ويعدها وسيلة في تحليل النص الشعري، والكشف عن بنيته العميقة.

ولتحقيق هذا الهدف وضع الباحث الفرضية المسبقة الآتية:

ولعلّ الدارس للشعر العربي وبخاصة القديم منه يتأكد بأن للإيقاع وظيفة خاصة مهمة لا يحققها غيره داخل القصيدة، كما أن الشاعر العربي كان ينتقي أصواته، وإيقاعاته وفقا لمقتضى الحال، وتماشيا مع الدلالة ليزيد من جمال النسيج الشعري.

1. الاختيار مبدأ أسلوبي في التحليل

يمثل "الاختيار" أو (الانتقاء) خاصية نوعية في المبحث الأسلوبي، إذ يمكّن المحلّل من تفسير اللغة، وتحليلها ثم تصنيفها إلى مفردات، وتراكيب تكشف جمالياتها. فالمبدع الذي يسعى إلى التعبير عن موضوع ما يجب عليه أن يختار عناصر لغوية توافقه. وعليه فإن "الاختيار يتصل اتصالا وثيقا بالذات المبدعة"[1].

كما أن مستعملي اللغة - على اختلاف مشاربهم - يتساوون بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني يقصد به "مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام"[2]، إذا فالاختيار مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية، وهو اختيار واع، ومتميز من اختيارات مستعملي اللغة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا المبدأ يركز الاهتمام على الظواهر المهيمنة في النص، والتي سبق لصاحب النص أن اختارها.

2. الاختيارات الإيقاعية

1.3الإيقاع الخارجي:

الإيقاع هو التوظيف الموفق لذلك "الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية، وذلك بإحساسات سمعية، ناتجة عن عناصر تنغيمية مختلفة"[3].كما أنه الضابط الرئيس لأصوات الخطاب، وأنواعه، وألفاظه وفق ترتيب زمني متواتر، يربط الذات بالوزن، فيشعرها باللذة، والانفعال، والسّمو إلى قمة الجمال.

وإيقاع الخطاب الشعري يقوم على ركنين أساسين هما الوزن والقافية، ويُنظر إلى الوزن بوصفه "أعظم أركان الشعر وأكثرها خصوصية به، وأن القافية تكون شريكة الوزن في بناء الموسيقى الخارجية للقصيدة"[4].

1. الوزن الشعري:

اعتمد الشاعر في صياغة الهيكل الإيقاعي لقصيدته على وزن الكامل، الذي يتميز "بالجزالة وحسن الاطراد"[5]، وهو بحر أحادي التفعيلة، ذلك أن "الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرّقة"[6]، لهذا كثُر استعماله عند القدامى والمحدثين ولا شكّ في أن تفعيلات هذا البحر قد وجدت صدى في نفس الشاعر فنظم على إيقاعها هذه القصيدة، التي تناولت الحديث عن الوطن، كما سعى إلى تبليغها للمتلقي، والتأثير فيه من خلال رمزية الإيقاع.

يبدو أن الشاعر قد وفّق إلى حد بعيد في اختياره لبحر الكامل، إذ استطاع من خلاله إبراز الدلالة، وتبليغها.

فتفعيلة (**مُتَفَاعِلُنْ**)متعدّدة النغمات؛ على هذا النحو:

(مُتَ ⬇ فَا ⬆ ⟸ عِلُنْ)

فالمقطع الأول من الحركتين (مُتَ //)نغمة منخفضة يلجأ إليها الشاعر للتعبير الصادق عن معاناة شعب أعزل كافح في سبيل معاناة شعبه من فقر، وجوع، وألم، وتشرّد، وحزن،... ثمّ يستعين بالنغمة الثانية المرتفعة (فَا /0)المشكّلة من الحركة، والسكون ليخاطب بها المحتل الفرنسي الغاشم الذي احتل وطنه، فهي مناسبة لمقام الصراخ، والتحدّي، وأمّا الأغراض الأخرى كمقام الفخر، الذي ورد في القصيدة، فتناسبه النغمة التي جاءت في المقطع الأخير (**عِلُنْ** //0) من متحركين وساكن.

2. القافية والروي:

تتجلى كثافة الحضور الإيقاعي واضحة في القافية، لأنها تشكل الخاتمة، والقفل الذي تتوقف عنده انسيابية الحركة الصوتية، كما تشكل ركيزة مهمة في تشييد قوام الوزن في القصيدة، ويعرفها

الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها " آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"[7]، كما عرفها بعض الدارسين بقولهم "ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية"[8].

وهذا تعريف ينقل القافية من صورتها النمطية التقليدية المعيارية، إلى صورة عصرية جمالية، وإيقاعية، وآخر حرف مكرر لزوما من هذه القافية في الغالب، هو حرف الروي وهو "ذلك الصوت الأخير الذي تُبنى عليه الأبيات فلا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر"[9].

وقد التزم الشاعر بقافية مطلقة[10]ناسبت موضوع الفخر المشيد بتضحيات المجاهدين الذين باعوا حياتهم نصرة للوطن، واضطرهم الكفاح إلى سرعة التنقل بين الجبال والوهاد لمناوشة العدو ومضايقته، كما التزم (الراء) رويا، وهو صوت مكرر مجهور يفيد التأكيد، للدلالة على الشدة ووقع الثورة في نفس الشاعر، وقوة تأثيرها على السامع.

وبهذا كلّه اكتسب النص الشعري أبعادا إيقاعية، وأخرى دلالية معنوية، أشار إليها الدارسون بقولهم "لقد نبّه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى"[11].

2.3 الإيقاع الداخلي:

إن الإيقاع الشعري الداخلي هو الطابع الخاص الذي يميّز شاعرا عن آخر من حيث الأسلوب، فهو البصمة التي تطبع القصيدة بالتناغم، والتوحد بين الانفعال الوجداني، والنغم المنبعث عن جرس الأحرف، والكلمات.

وقد وظّف الشاعر فعاليات إيقاعية عديدة تؤكّد ذلك:

1. التكرار:

أمّا **التكرار** فأوّل تركيب يتبادر إلى الذّهن، هو التركيب المُكرّر عمدا في "**قدر الجزائر**" الذي هو نفسه عنوان المدونة، وقد تكررت هذه التركيبة ثلاث مرات في صدر أسطر القصيدة؛ ليبدأ بها الإيقاع، وتتشكّل بها النغمة، وقد أورث هذا التكرار الممنهج القصيدة جرسا موسيقيا داخليا عذبا، وأعطاها جمالا إيقاعيا فنيا.

(قدر الجزائر)هي نقطة الارتكاز في موسيقى القصيدة التي ينطلق منها الإيقاع، ويتغير من خلالها، وينتهي عندها. **(قدر الجزائر)**هي مفتاح صعود درجات الصوت وانخفاضها. **(قدر الجزائر)**هي محور الإيقاع الصوتي الموسيقي في القصيدة.

2. **التضاد:**

يعد **التضاد** فعالية إيقاعية تسهم في إضفاء شعرية خاصة ترتبط ارتباطا وثيقا ببنيات النص، ودلالاتها التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة القادرة على خلق توازن بين باطن الشاعر، وظاهره.

ويلاحظ في القصيدة وجود تضاد واحد فقط مكرر في قول الشاعر:[12](الكامل)

قَدَرُ الجَزائِرِ أنْ تَصُونَ ثَوابِتًا صِيغَتْ بِأثْمَنِ مَا يُباعُ ويُشتَرى

قَدْ عَلَّمَتْنَا مُنْذُ كُنَّا صِبيَةً أَنَّ المبَادِئَ لَا تُبَاعُ وتُشْـــتَرَى

في التضاد الأول (يُباع وتُشْتَرى)، والتضاد الثاني (لا تُبَاعُ وتُشْتَرَى) جمع الشاعر بين طرفين متناقضين، ليبيّن أن الثوابت التي حدّدها بيان أول نوفمبر، والمتمثلة في الحرية، والاستقلال، والمساواة، والعدل، والعربية، والعَلَمْ، وحقوق الإنسان...، تدعو إلى نبذ الاستعباد، وترسيخ قيم المساواة بين أفراد المجتمع، كما أن سر انتصار الثورة الجزائرية المباركة على الجيش الفرنسي الاستعماري يكمن في ارتباطها بتلك المبادئ التي لا تقدّر بأغلى الأثمان.

فالجمع بين المتضادات قد أضاف جمالية في الأسلوب، وروعة في المعنى، فضلا عن الإيقاع الموسيقي البديع الذي تطرب له أذن المتلقي فيستقر في الوجدان، ويملأ شغاف القلب.

3. **إيقاع الحروف:**

للحروف وظائف دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، وذلك لأن اختلاف التجارب يبعث على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد، ومن هنا فإن الأصوات تنقسم إلى قسمين "أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان"[13].ولحروف **المد، والحلق، والإطباق** مثلادلالات معتبرة، ذلك أن الناظر الممعن في هذا النص الشعري يستشف زخم هذه الحروف، ويلحظ كثرة دورانها على مصارع الأبيات.

بعد تمعّن الأصوات القصيدة وجدنا كثيرا من حروف المد، وهي أربعة أحرف هوائيةتخرج من الجوف، وهي **(الواو، والياء، والألف اللينة، والهمزة)**[14]. ويتفق الباحثون على أن "مجال الحزن، والألم هو المجال الأوسع الذي تختص به هذه الأصوات"[15]، ومن بين هذه التراكيب نذكر[16]:

اربأ بنفْسِكَ فَالجزائِرُ صَخْرَةٌ عِمْلاقِةٌ هَيهَاتَ أنْ تَتَـــكَسّرا

وَطَني عَشِقْتُكَ في الملاحِمِ قِصِّةً صَاغَتْ رَوائِعَها حروفُ نُفَمْبَرَا

لولاكَ يَا وطِني المقِدّس لانْتَهَى زَمَنُ العَطَاءِ من الوُجُودِ وأَقْفَرَا

مجّد الشاعر قوة الثورة الجزائرية وصلابة عودها مؤكّدا أنها لا تُهزم كما توهّم أعداؤها، وقد استعان في ذلك بإيقاع نغمي شجي ينبع من حروف المد التي تكررت ستة وثلاثون مرة في هذه الأبيات، إذ احتل صوت الألف المساحة الأكبر منها، إلا أن الشاعر قد لون أسطرها الشعرية بصوتي الواو، والياء، "ليعطي دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى"[17]. وربّما يرجع سبب هذا المزج إلى حالة الضياع التي يعيشها، وما ينتج عنها من الشعور بالاضطراب، وعدم الاستقرار.

ولا يقل دور حروف الإطباق المتمثلة في **(الصاد، والضاد، والطاء، والظاء)**[18]،وحرف **(القاف)**الذي يعدّ أنسب الحروف للمعاني الشديدةعن أداء هذه الوظيفة الدلالية، حيث يرى النقاد أن تلك الأصوات" إذا كثُرت في ألفاظ الشعر... أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف"[19].

والمتفحّص للأبيات السابقة يشعر بالقوة المنبعث من **حرف الصاد، والطاء، والضاد، والقاف** المتكررة، خاصة ارتباطها بكلمات تدل على القوة مثل: صخرة، عملاقة، وطني، المقدّس. وممّا لا شك فيه أن هذه الأصوات لاءمت حالة الشاعر النفسية.

والمتمعن في أبيات القصيدة يلاحظ لجوء الشاعر إلى الأصوات الحلقية الضعيفة**(الهمزة، والعين، والحاء، والخاء)**، ويتضح ذلك جليا في قوله[20]:

وطني عشقتُك ثورةً عمْلاقَةً وَعَشِقْتُ شَعْبَكَ ثَائِرًا مسْتنْفرَا

وَغَرْتُ حُبّكَ في الفُؤادِ ولمْ أَزَل أَهْوَاكَ دَوْمًا شامِخًا مُتَجَبّرا

هذِي بلادِي مهْدُ كلّ فضيلةٍ أرأيْت كمْ رفعْت لصوتك منْبَرَا

وتوارثتْهَا أُمّةٌ أزليّـــــة كانت لهم قِمَمُ البُطُولةِ مَشْعَرَا

نجد الشاعر في طيّات هذه الأبيات يوظف أسلوب المبالغة ليدلل على تعلقه الشديد بوطنه وهيامه به يجوز لنفسه أن يراه مقدّس، حيث أنّه بالغ في حبه للجزائر ولثورتها المجيدة. إذ ابتعد عن الأصوات ذات الصفات القوية، ويرجع سبب ذلك إلى أنه يتحدّث عن عشقه لوطنه الثائر الذي سُقي بدماء الشهداء؛ فاختار أرق الكلمات وأكثرها إرهافا. وبالرجوع إلى الأصوات الحلقية المستخدمة في هذين البيتين يتضح أنها باستثناء الهمزة أصوات رخوة، إضافة إلى أنّها أقرب إلى الهمس منها إلى الجهر، فالهاء والحاء، والخاء أصوات مهموسة، والهمزة صوت متوسط لا هو بالمهموس ولا بالمجهور، ومن ثم لم يبق إلا صوت العين هو الصوت الحلقي الوحيد المجهور في هذه المقطوعة.

لقد أسهمت الأصوات بشكل كبير في إيصال مكنونات الشاعر الداخلية إلى المتلقي، هذا إلى جانب ما تتمتع به هذه الأصوات من وظيفة موسيقية، حيث تترك مجالا واسعا لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، وهذا بفضل سعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها"[21].

4. الجناس:

ومن بين الظواهر الصوتية كذلك التي أسهمت في إضفاء موسيقى داخلية في ثنايا القصيدة **الجناس**، وهو محسن بديعي لفظي تطرب له الآذان، وتستعذبه الأسماع، وتستطربه الأذواق، وقد عثرنا على جناسين فقط في قول الشاعر[22]:

قَدَرُ الجَزَائِرِ أَنْ تَظَلَّ وَفِيَّةً   لِجِهَادِهَا لَا أَنْ تَضِلَّ وَتَكْفُرَا

في هذا البيت ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (تَظَلَّ/تَضِلُّ)، حيث اتفقتا في عدد، وترتيب والأصوات، لكنّهما اختلفتا في نوع حرف (ض)، وفي نوع الصوائت، حيث الفتحة على مقطع الكلمة الأولى، والكسرة على الثانية، والفتحة، والكسرة وحدتان صوتيتان ساهمتا في تباين المعنى بين الكلمتين، فدلّت الفتحة على البقاء، ودلّت الكسرة على الكُفر.

كما يظهر جناس آخر في القصيدة بين الكلمتين التاليتين: (صِيغَتْ وصَاغَتْ)، حيث وجود الوحدات الصوتية نفسها، إلا أنه جناس غير تام حيث نلاحظ تشابه اللفظين، واختلافهما في حرف واحد، وهو حرف الياء في صيغت، وحرف الألف في صاغت.

5. التنغيم:

التنغيم ظاهرة صوتية تشترك فيها معظم اللغات، لأنها تقوم بتغيير الدلالة دون أن تغير المفردات، والتنغيم في اللغة العربية يتراوح بين نغمة صاعدة، ومنخفضة ليعين المعنى، ويوضّحه في أذن المتلقي، فبالتنغيم نعبر عن علامات الترقيم كالنقطة، والفاصلة، والشرطة، وعلامات الاستفهام، والتعجب، والأمر. ومن الأمثلة التي توضح دور الظاهرة. قول الشاعر[23]:

مَاذَا عَلَيْكَ لَو اتّخَذْتَ جِبَالَهَا   مَهْدَ الجَمَالِ إِلَى خَيالِكَ مشْعَرَا؟

يتبيّن لنا أن الشاعر تغنى بجبال الجزائر التي كانت مسرحا للأعمال البطولية الخالدة فحوّلها إلى مكان مقدّس في وجدان الأمة. مستهلا بيته بأداة استفهام (ماذا) ليناسب إيقاع البيت محدثا تنغيما إيجابيا صاعدا، ودليل ذلك إنهاء الشطر الأول والثاني بنغمة صاعدة.

ومن أمثلة التنغيم كذلك. قول الشاعر[24]:

هَذِي بِلَادِي مَهْدَ كُلّ فَضِيلَةٍ   أَرَأَيْتَ كَمْ رفَعَتْ لِصَوْتِكَ مِنْبَرَا؟

نلاحظ أن الشاعر بدأ بنغمة هابطة في الصدر، وبنغمة صاعدة في العجز التي تظهر في أداة الاستفهام (الهمزة)، حيث يبدو للوهلة الأولى استفهاميا إذا نظرنا إليها مكتوبة، وأمّا إذا نظرنا إليها منطوقة فإنها لا تبدو استفهاما، ولكن عند نطقها بطريقة تنغيمية نجدها تقريرية، لأن الجمل

التقريرية تبدأ بنغمة صاعدة تتبعها نغمة هابطة، كما نلاحظ الاستفهام بالأداة (كم) التي عبر بها الشاعر عن آهات النفس، وعن الأسئلة التي لا تنتظر أجوبة.

يتضح من خلال المثالين السابقين أن التنغيم أعطى الكلام روحا، وأكسبه معنى، أثر في المتلقي.

6. النبر:

إن النبر من الوسائل الناجحة التي تستخدم للتمييز بين المعاني، والتفريق بينها تبعا لاختلاف مواقفه على الكلمات، أو بصورة أوضح هو "الضغط على مقطع معين من الكلمة لجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة"[25].

وقد يقع النبر في كلمة أو جملة فيرتفع بها الشاعر صوتيا ليثير انتباه السامع، وليؤكد ما فيها من معنى. ويظهر هذا النوع في قول الشاعر[26]:

يا أيّها الجِيلُ الذِي لَمْ يَدّخِرْ   نَبْضَ الحَياةِ لِكَيْ نَسُودَ عَلَى الثّرَى !

يا جبْهَةَ التحريرِ أنتِ رسَالةٌ   وَطَنِيـــــّةٌ هيْــهــاتَ أن تـــتَزَوّرَا

لَولاكَ يَا وطني المقدّس لانْتَهى   زمنُ العَطاءِ مِن الوجُودِ وأقْفَرَا

ينبر الشاعر في قصيدته من خلال نداءاته **يا أيّها**، **ويا جبهة**، **يا وطني**، ليشعر القارئ أو المستمع منذ الوهلة الأولى المنادى في صرخة تامة يطلب الاستغاثة.

7. التوازي:

يعدّ التوازي عنصرا من عناصر الإيقاع التي تساهم في بناء النص الشعري، وإضفاء مسحة جمالية بنوع من التناغم بين التراكيب الشعرية، وقد عرّف بتعريفات كثيرة منها أنه"تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر"[27].

قد مثّل التوازي العمودي ظاهرة بارزة في القصيدة، والنموذج الآتي يوضح ذلك. يقول الشاعر[28]:

قدرُ الجزائرِ **أنْ تَظلّ** وفيةً   لجهادهَا لا أنْ**تضلّ** وتكْفرا

قدرُ الجزائرِ **أنْ تَصونَ** ثوابتًا   صيغتْ بأثمن ما يُباع ويُشْترى

قدرُ الجزائرِ **أنْ تُعيدَ** لأمّتي   زمنُ العَطاءِ وأن تقدّمَ أكْثَرَا

نلاحظ أن التوازي في هذه الأبيات جاء على النحو الآتي:

أداة نصب (أن)+ فعل مضارع منصوب+ فاعل مستتر

بنى الشاعر تراكيبه على أساس التماثل بين الأفعال، وذلك في دلالتها على زمن المضارع، كما شكّلت البنيات التركيبية المتوازية المكررة (قدر الجزائر) نسقاصوتيا، من خلال جرسها الموسيقي الذي يعتمد على القواعد النحوية، كما أدى تكرار أداة النصب (أن) على المستوى النحوي وظيفة مهمة لخدمة تماسك أبيات القصيدة، فجاء التوازي خادما للدلالة.

ويظهر التوازي الدلالي في هذين البيتين من خلال اعتماد الشاعر على التضاد بين المتواليتين (تظلّ وتضلّ) الذي أشرنا إليه سابقا في عنصر التضاد، ليكشف لنا عن بنية ازدواجية عميقة في نفسه.

3. خاتمة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة التركيز على العناصر المكونة للإيقاع، والأثر الجمالي الذي يحدثه في ثنايا القصيدة؛ مركزين على أهم عناصره المتمثلة في الوزن، والقافية، والروي، والتي تسمى "بالإيقاع الخارجي"، بالإضافة إلى عنصر التكرار، والجناس، والتنغيم، والنبر، والتضاد، والتوازي، والتي تسمى "بالإيقاع الداخلي". وقد توصلنا من خلال دراستنا لهذا الموضوع إلى جملة من النتائج، وهي كالآتي:

1. وُفّق الشاعر في اختياره المناسب للبحر، والقافية، والروي، فكانت لهم دلالات إيقاعية أضفت على القصيدة نغمة موسيقية.
2. مزج الشاعر في الإيقاع الداخلي للقصيدة بين عناصر عديدة من بنية صوتية، وتكرار، وتوازي، وجناس، وتضاد، ليشكل لنا وحدة إيقاعية فنية، وجمالية أسهمت في تشكيل الدلالة.
3. شاركت مكونات الإيقاع الخارجي، مكونات الإيقاع الداخلي في تحقيق جمالية الإيقاع.
4. إن اجتماع هذه التقنيات الإيقاعية في قصيدة ابن رقطان الرائية، منحت القصيدة زخما إيقاعيا واضحا ممّا أكسبها جمالية فنية.

التوصيات:

1. يوصي الباحث بضرورة دراسة الإيقاع، والاهتمام بالجوانب الصوتية الحديثة كالنبر، والتنغيم، ومحاولة تطبيقها في أكثر من عمل شعري حديث ومعاصر.
2. كما يوصي بدراسة النصوص الشعرية دراسة تركيبية، وذلك للبحث في الدلالات المختلفة التي تحملها في ثناياها.
3. تضمين بعض النصوص الإبداعية للشاعر "محمد بن رقطان" في المنهاج التربوي.
4. إعادة طبع، وتوزيع دواوين الشاعر حتى يتسنى الاطلاع عليها، وإقامة دراسات من حولها.

4. الهوامش:

[1] ينظر: أبو العدوس يوسف، (2007)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، ص157.

[2] المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، (د ت)، الدار العربية للكتاب، د ط، ص138

[3] شعلال رشيد، (2011)، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ص19.

[4] ينظر: بكار يوسف، (2006)، في العروض والقافية، دار الرائد ودار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط3، ص 19.

[5] القرطاجني حازم، (1986)، منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د ط، ص269.

[6] بدوي عبده، (1984)، دراسات في النص الشعري ـ في العصر العباسي ـ، دار الرفاعي الرياض، ط2، ص56.

[7] وهبة مجدي، (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، ص282.

[8] أنيس إبراهيم، (1952)، موسيقى الشعر، مكتبة آنجلو المصرية، مصر، ط2، ص244,

[9] ينظر، المرجع نفسه، ص245.

[10] وهي ما كانت متحركة الروي بعد رويها وصل إشباع بالكسر، أو الضم، أو الفتح.

[11] عوني محمد عبد الرؤوف، (د ت)، القافية والأصوات اللغوية، مصر، د ط، ص94.

[12] بن رقطان محمد، (2004)، أغنية للوطن في زمن الفجيعة، مشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص5،6.

[13] أنيس إبراهيم، المرجع السابق، ص42.

[14] ينظر: بشر كمال، (1980)، علم اللغة العام ـ الأصوات ـ، دار المعارف، القاهرة، دط، ص72.

[15] السعدني مصطفى، (د ت)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص27.

[16] بن رقطان محمد، المصدر السابق، ص 5، 6، 7.

[17] سلوم تامر، (1972)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، ص51.

[18] انظر: الصيغ عبد العزيز، (2000)، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر دمشق، بيروت، ط1، ص124.

[19] أنظر:أنيس إبراهيم، المرجع السابق، ص43.

[20] المصدر نفسه، ص 5.

[21] انظر: السعدني مصطفى، (د ت)، تأويل الأسلوب ـ قراءة حديثة في النقد القديم، مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ط، ص68.

[22] المصدر نفسه، ص6.

[23] المصدر نفسه، ص5.

[24] المصدر نفسه، ص ن.

[25] الفاخري عبد القادر، (1999)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، ص192.

[26] بن رقطان محمد، المصدر السابق، ص5، 6، 7.

[27] حسن الشيخ عبد الواحد، (1999)، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، الاسكندرية، مصر، ط1، ص7.

[28] بن رقطان، المصدر السابق، ص6.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 229- 238

الخطاب الديني في الأربعين النووية بين مركزية المعنى واتساع دلالات اللفظ

The religion speech between meaning centralization and breath of the word in Nawawiya Forty

خالد ناصري [1] أ.د جمال مجناح [2]
didove002@gmail.com [1] medjenahdjamel@gmail.com- [2]
جامعة محمد بوضياف -المسيلة / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/23 تاريخ القبول: 2020/07/17 تاريخ النشر: 2020/12/10





يحظى الخطاب الديني كغيره من الخطابات – الأدبية والفلسفية والسياسية ... – بمرونة وإبداع لغوي، وتشعيبات دلالية فسيحة، الأمر الذي جعل الرهان حاليا كله على المتلقي – القارئ المثالي - في فهم الخطاب، إذ يستعين في ذلك بما يتيحه الفهم الصحيح وبما تتيحه الكلمة من دلالة أقرب إلى المعنى الموضوع، ونقصد بذلك السياق أو المقام باعتباره المفتاح لتيسير الفهم وتبين حقيقة الأحاديث كما هي أو كما يفهمها العقل بالمعنى الأقرب الذي قصد من إنتاجه؛ بألا تزيغ عن مقاصد صاحبها،في حدود مقبوليته ومقروئيته.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الديني – المعنى – السياق – التداولية – القصدية.

ABSTRACT:

As many others discourses, religious speech promotes flexibility and linguistic creativity with branches, which made the entire bet on the ideal reader to understand this speech by the help of what affords the closest meaning that the words provides.

we aimed the context as a key to facilitate understanding and to show the truth of the Ahadiths as they are or as the brain understanding in order to not deviate from its meaning within the limits of his readability and acceptability.

Keywords: religion speech – meaning – context – pragmatic – intentionality.

مجلة لغة – كلام / مخبر اللغة والتواصل / المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

[1] المؤلف المرسل: خالد ناصري.

1. مقدمة:

يمثل الخطاب النبوي الشريف باعتباره المرجع الثاني بعد القرآن الكريم تحفة من تحف التواصل البشري وصنفا من أصناف النصوص التي مدارها القداسة والصواب، فهندسته وبلاغته ودلالة تعابيره جعلت منه مبعثا ومرجعا لتفاعل العقول والعواطف، وإذ تسعى التداولية كمبحث إجرائي في تحليلاتها إلى استنطاق اللفظ وإخراجه من حدود المعجم المغلق إلى أفاق المعنى المراد مرتكزة في ذلك على مبحث السياق باختلاف ضروبه وأنواعه؛ فإنها أيضا تتجاوز اللفظ بفهم العلاقة الموجودة بين طرفي الخطاب – المخاطَب والمخاطِب – باعتبارهما محوري العملية التواصلية، بغية الكشف عن الخطاب المرئي وغير المرئي منه في حدوده الزمانية والمكانية.

وإذ يرسم السياق لنفسه سبلا حينما يبرز طبيعة العلاقة بين المخاطب والمتلقي في رسالته التبليغية، فإنه يتعين عليه - المتلقي- تمحيص المعنى وضبطه بحسب ما حُمِل عليه، فالنص عموما قد يؤدي معنى أوليا بكلماته وتركيب جمله، ولكن سياق التلقي يجعله يتحرك نحو دلالة فيها أصالة تفهم من سياق حمله.

يحيلنا ما سبق إلى أن مجال البحث في النصوص الدينية لا يقف ولا يقتصر على الدراسات التفسيرية فحسب؛ بل يتعداها إلى الدراسات اللغوية، فهل يتحقق الفهم للنصوص بتقاربهما معا؟ وكيف يمكن أن نحلق بتأويلات اللفظ لنقرب الفهم الصحيح؟

نحاول في هذه الورقة البحثية للتأكيد على الغزارة اللغوية والبلاغة النبوية الشريفة؛ لما يميزها باعتبارها مجالا خصبا للبحث اللغوي، ضمن منهج وصفي تداولي يسعى إلى تجاوز حدود الخطاب بفهم العلاقات الموجودة بين المخاطبين، وتجدر الإشارة هنا إلا أننا اكتفينا ببعض الأحاديث التي تخدم بحثانا دون التطرق لأغلبها.

2. متن الأربعين النووية:

يعد المتن من أشهر المتون الحديثة التي جُمعت، ومن أمهاتها على صغر حجمها وقلة أحاديثها، وقد نسبت تسميتها لجامعها فسميت بالأربعين النووية للإمام النووي، "فمن أعماله: هو جمعه لاثنين وأربعين حديثا، منها ستة وعشرون حديثا أملاها عليه أستاذه الإمام الحافظ أبو عمرو بن الصلاح، وأطلق عليها اسم الأحاديث الكلية لأنها من جوامع كلمه صلى الله عليه وسلم، ثم أخذ هذه الأحاديث ليزيد عليها ستة عشر حديثا لتكتمل إلى اثنين وأربعين حديثا وسمي كتابه بالأربعين[1]" وهو متن مشهور.. في فنون مختلفة من العلم، كل حديث منها قاعدة عظيمة من قواعد الدين فمما يزيد من قيمة هذه الأحاديث أنها كلها أحاديث صحيحة وردت من غير أسانيد لتسهيل حفظها والعمل بها، إذ شملت على كل أمور الدين ذات النفع للمسلمين في دينهم ودنياهم، وبذلك صار المقصد من جمعها مقصدين، مقاصد الأحاديث في الأربعين من أحاديث الرسول الكريم، ومقصد جامعها في تبليغ السنة النبوية الشريفة.

3. هندسة البنية في الأربعين النووية:

على النقيض من الخطابات الأدبية التي تسعى إلى جعل المألوفة منها غير مألوفة، فإن الخطاب النبوي الشريف كله مرتكز على التيسير والتبسيط المجمل لأركان هذا الدين، وتعتبر الأربعون النووية من أمهات الكتب،" فأكثر علماء الحديث – رحمهم الله تعالى – من السلف الصالح ومن بعدهم من جمع أربعين حديثا في باب من أبواب الشريعة المحمدية الغراء، سواء كانت في التوحيد أم في العبادات أم في الأخلاق، أم في الجهاد... فأراد الإمام النووي - رحمه الله تعالى- جمع أربعين حديثا تشمل ذلك كله، فكانت الأحاديث الموسومة بالأربعين النووية، وهي في الحقيقة ثِنتان وأربعون حديثا ولكن على طريقة العرب في جبر الكسر والتقريب[2]" وقد سميت الأحاديث بالنووية نسبة إلى جامعها: الإمام النووي رحمه الله تعالى- ت 676هـ -.

ويبدوا أن التنوع الحاصل بين الأحاديث النبوية الشريفة في المتن – بين طول وقصر- نابع عن طبيعة المتلقي الآني للحديث، ونابع أيضا عن طبيعة السؤال، وطبيعة الموقف، الأمر الذي جعل النبي صلى الله عليه وسلم أمام خيارات أسلوبية متعددة تفرض إشباعا يحصل السكوت عنه، أو إقناعا في الجانب الحجاجي منه؛ خاصة وأن الدارسين اللسانين قد اعتادوا النظر إلى الخطاب اللفظي الحجاجي" كخطاب يتوفر على خاصية بنائية وبراغماتية تجعله مختلفا عن غيره الخطابات السردية والحكائية والإخبارية[3]".

ولقد اشتمل المتن على جملة من الخصائص يمكن إيرادها في النقاط الآتية:

- حسن الترتيب وجودة البنية اللغوية والدلالية بما اشتملت عليه من وسائل منطقية وبلاغية، وبما استأثرته المدونة من مسائل فقهية يستعين بها المسلم على دينه.

- الحوار، باعتباره " الجزء المهم في توطيد العلاقات العامة[4]"، والأمثلة عليه كثيرة، ومن الطرق التي اعتمدها النبي صلى الله عليه وسلم في حورياته، "أن يورد السؤال بشكل مشوق يرغبهم في أن يعرفوا الجواب، ودلك كأن يذكر لهم أمرا عظيما ومقصدا هاما، وهدفا مرجوا يسعى إليه كل مسلم، ثم بعد دلك يورد السؤال التالي: ألا أدلكم عليه؟ ومن الطبيعي أن يكون جواب الصحابة: بلى[5]".﴿فعَن مُعَاذ بن جَبَلٍ رضي الله عنه قَالَ: قُلتُ يَا رَسُولَ الله أَخبِرنِي بِعَمَلٍ يُدخِلُني الجَنَّةَ وَيُبَاعدني منِ النار قَالَ: لَقَدْ سَأَلْتَ عَنْ عَظِيْمٍ وَإِنَّهُ لَيَسِيْرٌ عَلَى مَنْ يَسَّرَهُ اللهُ تَعَالَى عَلَيْهِ ... ثُمَّ قَالَ: أَلا أُخْبِرُكَ بِرَأْسِ الأَمْرِ وَعَمُودِهِ وَذِرْوَةِ سَنَامِهِ ؟ قُلْتُ: بَلَى يَا رَسُولَ اللهِ... ثُمَّ قَالَ: أَلا أُخبِرُكَ بِملاكِ ذَلِكَ كُلّهِ ؟ قُلْتُ: بَلَى يَا رَسُولَ اللهِ. فَأَخَذَ بِلِسَانِهِ وَقَالَ: كُفَّ عَلَيْكَ هَذَا... ﴾[6]".

- الإيجاز دون الإطناب؛ خاصة وأن النبي صلى الله عليه وسلم قد أوتي جوامع الكلم،﴿ فعَنِ أَبِيْ عَمْرٍو، وَقِيْلَ،أَبِيْ عمْرَةَ سُفْيَانَ بنِ عَبْدِ اللهِ رضي الله عنه قَالَ: قُلْتُ يَا رَسُوْلَ اللهِ قُلْ لِيْ فِي الإِسْلامِ قَوْلاً لا أَسْأَلُ عَنْهُ أَحَدَاً غَيْرَكَ؟ قَالَ: (قُلْ آمَنْتُ باللهِ ثُمَّ استَقِمْ)﴾[7] ، وقد جمع للسائل في هاتين الكلمتين ما اشتمله الإيمان والإسلام اعتقادا وقولا وعملا.

- التكرار أو المعاودة لما يسوقه المتكلم من أقوال يستعين بها للدفاع عن آرائه؛ يقول ابن فارس: " ومن سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[8].﴿ عن أميرِ المؤمنينَ أبي حفصٍ عمرَ بنِ الخطَّابِ رَضِي اللهُ عَنْهُ قالَ: سَمِعْتُ رسولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يقولُ: ((إِنَّمَا الأَعْمَالُ بالنِّيَّاتِ وإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِئٍ ما نَوَى، فَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ إِلَى اللهِ وَرَسُولِهِ فَهِجْرَتُهُ إلى اللهِ وَرَسُولِهِ، وَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ لِدُنْيَا يُصِيبُهَا أَو امْرَأَةٍ يَنْكِحُهَا فَهِجْرَتُهُ إِلَى مَا هَاجَرَ إِلَيْهِ﴾[9].

تقوم هده الهندسة اللغوية والفنية على تشكيل أنماط أسلوبية تزيد من قوة أفعالها اللغوية المباشرة وغير المباشرة، فهدا التنوع الحاصل حتما قد أدى إلى التنوع في الأغراض من التأكيد إلى التقرير إلى النهي وإلى الأمر وغيرها من الأساليب، وهو بذلك يتح الفرصة أمام المتلقي للتفكير بالاستقراء والاستنباط والاستنتاج الذي يحيل إلى المعنى الأقرب والمناسب ولا يخل به.

وتنظر نظرية القراء الحديثة إلى المعنى على أنه" نتيجة لقاء بين نصين: النص المقروء ونص القارئ[10]"، فتتم عملية استنطاق المعنى لدى المتلقي قياسا على الفهم السابق للخطاب، واستيعابا للاختيارات الفنية التي يصوغها منتج الخطاب، يقول إيزر Wolfgang-Isère: "إن متعة المتلقي كمتلقي لا تبدأ إلا عندما يصبح هو نفسه منتجا، أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار[11]"، وإذ لا يمكن الجزم بالملكات وحدها فإنه حتما لا مناص من السياق لما له من بالغ الأثر في تحديد وتوجيه وتبيان المعاني الوظيفية للكلمات ضمن إطار الجملة.

وعليه يتحدد اتجاه المدلول اللغوي للكلمة وفقا للتداعيات اللغوية التي يمكن أن تحدثها أثناء استعمالها، ولقد ورد في أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم من الكلمات التي تتخذ لنفسها معاني مختلفة بحسب موقعها من السياق،إذ ليس المعنى المعجمي هو المعنى المنشود الذي يبنى عليه مدلول العبارة، ونأخذ على ذلك مثالا من أحاديثه صلى الله عليه وسلم: عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ يَقُولُ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: ﴿ كُلُّكُمْ رَاعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْؤول عَنْ رَعِيَّتِهِ، الإِمَامُ رَاعٍ وَمَسْؤولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ، وَالرَّجُلُ رَاعٍ فِي أَهْلِهِ وَهُوَ مَسْؤولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ، وَالْمَرْأَةُ رَاعِيَةٌ فِي بَيْتِ زَوْجِهَا وَمَسْؤولَةٌ عَنْ رَعِيَّتِهَا، وَالْخَادِمُ رَاعٍ فِي مَالِ سَيِّدِهِ وَمَسْؤولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ، -قَالَ: وَحَسِبْتُ أَنْ قَدْ قَالَ: وَالرَّجُلُ رَاعٍ فِي مَالِ أَبِيهِ وَمَسْؤولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ- وَكُلُّكُمْ رَاعٍ وَمَسْؤولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ﴾[12].

ليس في هذا الحديث النبوي" كُلُّكُمْ رَاعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْؤول عَنْ رَعِيَّتِهِ " تشبيه للناس ب" الغنم والخراف "، فكلمة " رعى " ومشتقاتها في اللغة العربية تعني حفظ الشيء وأداء حقه،" فحين نقول في رعاية الله، أي في حفظه، وحين نقول الرعاية الأسرية، أي حفظها وأداء حقها.

أما رعي الغنم فهو من الاستعمالات اللغوية لمعنى"رعى"، ولإقامة برزخ نفسي بين معنى " الرعاية للبشر"، ومعنى "الرعاية للغنم"، وظفت كلمة"راع" للدلالة على رعاية البشر أي "الولاية والولاة"، على" رعاة " بينما تجمع كلمة " راع " على " رعاية الماشية " على " رعيان ورعاء ".

إن الاستعمال اللغوي لهذه المفردة لو لم تقرن بالسياق الذي نسبت فيه إليه،لجعلنا أمام تشبيه استخفافي يحيل على الاستهانة والاستهزاء، وهو حاشاه أن يكون كذلك، فالسياق وما يحيط به من قرائن هو الذي خصص معنى الولاية على معنى الرعاية للغنم أثناء حديثنا هذا عن درجات المسؤولية في الإسلام.

وهو ما أكده الطاهر بن عاشور رحمه الله حينما قال:" يقصر بعض العلماء ويتوحل في خضخاض من الأغلاط حينما يقتصر في استنباط أحكام الشريعة على اعتصار الألفاظ ويوجه رأيه إلى اللفظ مقتنعا به، فلا يزال يقلبه ويحلله ويأمل أن يستخرج لبه، ويهمل ما قدمناه من الاستعانة بما يحف بالكلام من حافات القرائن والاصطلاحات والسياق[13]".

وحري بالتأكيد على أن عملية الفهم والإفهام لا تتم إلا بالاتكاء على السياق، وقد نُظر إليه على أنه قرينة أساسية يستعان بها في عملية الفهم، فمن خلاله يتحدد مسار الدلالة فينشرح أفقها وينغلق لاعتبار أنه القرينة الكاشفة عن دلالات المفردات ومقاصد المتخاطبين، فهدا فيرت Firth يصرح " بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية؛ أي من خلال وضعها في سياقات مختلفة، والسياق عنده سياق داخلي يتمثل في العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية... وسياق خارجي، ويتمثل في السياق الاجتماعي أو سياق الحال بما يحتويه، وهو يشكل الإطار الخارجي للحدث الكلامي[14]".

لم يكن الاهتمام بالسياق منحصرا عند علماء اللغة فقط، بل إننا نجد الأصوليين أنفسهم يولون اهتمامهم وعنايتهم به، ونجده قد ارتبط بالقرائن والأحوال التي تحيط بالخطاب، فهدا ابن تيمية – كما أشار إليه في كتابه بدائع الفوائد – قد جعل منه ضرورة وحتمية لا مناص منها؛ لأن إهماله سيؤدي حتما إلى المغالطة في فهم النصوص وترجيح الأقاويل، يقول ابن تيمية في ضرورة السياق:"السياق يرشد إلى تبيين المجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهو من أعظم الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظره، وغالط في مناظرته. فانظر إلى قوله تعالى:﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾- الدخان، الآية 49- كيف تجد سياقه يدل على أنه الذليل الحقير[15]".

إن هذا التعاشق الحاصل بين اللفظ والسياق لضرورة لا يمكن تعليقها أو كتمها، فتجاورهما يزيد من حالة التناسب بين اللفظ ومعناه ويتحرر من حالة انغلاقه وانكفائه على نفسه.

4. بين تلقي المعنى واتساع دلالته:

يرصد دارسو الخطاب الديني تلك القيمة الفنية والإبداعية التي تتربع عليها أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم والتي أكدت مرونتها وقدرتها على حمل وتبليغ مقاصد الشريعة الإسلامية، الأمر الذي يؤهل النص الديني انفتاحه الدائم والمستمر على تعدد القراءات بما أنه دائم توليد المعاني،" ومن هنا تغدو عملية التلقي متجاورة لمفهوم جمالية التلقي ومتعة القراءة بصفتها نشاطا ثقافيا ومعرفيا...إننا حين نفهم عملا فنيا عظيما نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا ويتوازن – من ثم – فهمنا لأنفسنا.

يحيل القول السابق على ضرورة وجدوى أدوات الفهم والتأويل لبلوغ الفهم الأقصى للخطابات بجميع أنواعها، بحيث تكون قادرة على استجلاء المظاهر النصية الذهنية والاجتماعية والتاريخية للخطاب، ويشير ظافر الشهري إلى فاعلية هده الأدوات ونجاعتها في بلوغ جانب مقصدي يتجاوز المعنى المصرح به: " وقد استعمل الرسول صلى الله عليه وسلم عبارة (ما بال أقوام) في خطابه إذ استعمل لفظ النكرة، ليدل بها على أقوام ارتكبوا مخالفة شرعية، ولكن رسول الله صلى الله عليه وسلم لم يرد التشهير بهم بل اتخذ من فعلهم مثالا لوعظ المسلمين، دون فضح من ارتكب المخالفة منهم[16]".

فمما لا شك فيه أن المرسل لا ينتج خطابه عبثا؛ وإنما لتحقيق غايات وأهداف معينة يسطرها هو بحسب الاستراتيجية التي ينتخبها، ورد في الحديث الثامن من حديث حرمة دم المسلم ﴿عَن ابن عُمَر رَضِيَ اللَّه عنْهَما، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم: (أُمِرْتُ أَن أُقاتِلَ النَّاسَ حَتَّى يَشْهَدُوا أَن لا إِلهَ إِلاَّ اللَّه وأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ، ويُقِيمُوا الصَّلاةَ، وَيُؤْتُوا الزَّكاةَ، فَإِذا فَعَلوا ذلكَ، عَصَمُوا مِنِّي دِمَاءَهُمْ وأَمْوَالَهم إِلاَّ بحَقِّ الإِسلامِ، وحِسابُهُمْ عَلى اللَّهِ تعالى﴾.

بالعودة إلى الحديث نجد أن النبي صلى الله عليه وسلم قد استهل حديثه المروي بالفعل الماضي (أمرت) "ونقول عنه فعل ماضي للمفعول لأن الفاعل الآمر هنا هو الله، وفي حق غير الله يقال للمجهول، وقد حذف النبي صلى الله عليه وسلم الفاعل تعظيما، وتفخيما، والوجه في ذلك شهرته تعالى بأنه الآمر للنبي صلى الله عليه وسلم ولا يؤمر النبي صلى الله عليه وسلم إلا منه تبارك وتعالى[17]".

لا خفاء أن أمر النبي صلى الله عليه وسلم بالقتال يجعل أمته نفسها مأمورة بما أُمِر به "لأن الأصل استواؤه مع أمته فيها، إلا ما قام دليل على انه مختص به، وهدا ليس منه[18]"، فالنبي عليه الصلاة والسلام قال: ﴿أُمِرْتُ أَن أُقاتِلَ النَّاسَ حَتَّى يَشْهَدُوا أَن لا إِلهَ إِلاَّ اللَّه وأَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ﴾، ولم يقل أمرت أن أَقتل الناس حتى يشهدوا، فلو كان الفعل أقتل لكان التوجيه بأن يُقتل كل من لا يشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله .

يتفق الإمام البوطي رحمة الله تعالى عليه والدكتور عبد الله رشدي في حديثهما عن هذا الحديث كما أشار علماء اللغة: بأن الفعل (قاتل) جاء على وزن (فاعل) وهو يرد ليحمل معنى المشاركة؛ أي أمرت أن أواجه قصد الآخرين إلى إيذائي في مجال الدعوة إلى الله بأن أصد إيذاءهم بالقتل إن أرادوا دلك، فالنبي صلى الله عليه وسلم والمسلمون من بعده يدعون إلى دين الله على بصيرة؛ فمن شاء فليؤمن ومن شاء لا يؤمن، ويحدث الاشتباك والقتال إذا كان هناك من سيصد النبي ومن بعده عن الدعوة السلمية، فيصير التكليف هنا بالمقاتلة إذا منعنا من إظهار دين الله تعالى، يقول الله عزوجل في منزل تحكيمه: (وَقَاتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ) البقرة (190).

لقد كان لخاصية الاستعمال اللغوي الميزة الأساسية في تفريغ النصوص لدى الأصوليين خاصة في الجانب الإنجازي للأفعال:"وهي خاصية من خصائص الخطاب الشرعي ناتجة عن اعتباره استعمالا لغويا[19]". يقول النبي صلى الله عليه وسلم في حديث أَبِي هُرَيْرَة رضي الله عنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم: ﴿ لَا تَحَاسَدُوا، وَلَا تَنَاجَشُوا، وَلَا تَبَاغَضُوا، وَلَا تَدَابَرُوا، وَلَا يَبِعْ بَعْضُكُمْ عَلَى بَيْعِ بَعْضٍ، وَكُونُوا عِبَادَ اللَّهِ إخْوَانًا، الْمُسْلِمُ أَخُو الْمُسْلِمِ، لَا يَظْلِمُهُ، وَلَا يَخْذُلُهُ، وَلَا يَكْذِبُهُ، وَلَا يَحْقِرُهُ، التَّقْوَى هَاهُنَا، وَيُشِيرُ إلَى صَدْرِهِ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ، بِحَسْبِ امْرِئٍ مِنْ الشَّرِّ أَنْ يَحْقِرَ أَخَاهُ الْمُسْلِمَ، كُلُّ الْمُسْلِمِ عَلَى الْمُسْلِمِ حَرَامٌ: دَمُهُ وَمَالُهُ وَعِرْضُهُ" رواه مسلم ﴾[20].

وردت الأفعال الكلامية في الحديث السابق الذكر بصيغتي النهي والأمر، فأما النهي، ففي قوله: (لا تحاسدوا، لا تناجشوا، لا تباغضوا، لا تدابروا، لا يبع، لا يظلمه، لا يكذبه، لا يحقره)، وأما صيغة الأمر فقد وردت في قوله (كونوا)، فالفعل الكلامي المتضمن في الحديث قد تضمن نواهي عن أمور وجب على المسلم تركها، وأوامر وجب الأخذ بها، وتشع كلمات هذا الحديث بقيمة عاطفية بالغة تحتمي بضلال سياقية تقتضيها المناسبة والاستراتيجية الخطابية، فكلمة مثلا "مسلم" والإشارة

الشخصية في الضمير المُستتر"هُ" والتي تعود على المسلم في قوله :﴿ بِحَسْبِ امْرِئٍ مِنْ الشَّرِّ أَنْ يَحْقِرَ أَخَاهُ الْمُسْلِمَ، كُلُّ الْمُسْلِمِ عَلَى مُسْلِمٍ حَرَامٌ: دَمُهُ وَمَالُهُ وَعِرْضُهُ ﴾ كلها تحمل ظلالا عاطفية بالغة تتعدى حدود الزمن الواحد والرقعة الجغرافية الواحدة، كما تحمل ألوان وصيغ ذات شحنات عاطفية تتماشى مع دعوته إلى صلاح أمور المسلمين عامة في دنياهم حتى تصلح آخرتهم.

ويفهم المخاطَبُ ما يقوله المتكلم وما يقصده انطلاقا من جملة المفاهيم والمعارف المشتركة التي يتقاسمها المتكلمون، ويَعتبر طه عبد الرحمن أن المعرفة المشتركة أو ما يعرف بالمعرفة التداولية:" أنها جملة من الاعتقادات والتصورات والتقويمات عن الذات والغير والأشياء والمعاني، يشترك فيها المتكلم والمخاطب مع جمهور الناطقين، وقد نميز فيها أقساما أربعة:

- معرفة لغوية - معرفة ثقافية - معرفة عملية -معرفة حوارية[21]".

﴿ عَنِ أَبِيْ عَمْرٍو، وَقِيْلَ،أَبِيْ عمْرَةَ سُفْيَانَ بنِ عَبْدِ اللهِ رضي الله عنه قَالَ: قُلْتُ يَا رَسُوْلَ اللهِ قُلْ لِيْ فِي الإِسْلامِ قَوْلاً لاَ أَسْأَلُ عَنْهُ أَحَدَاً غَيْرَكَ؟ قَالَ: "قُلْ آمَنْتُ باللهِ ثُمَّ استَقِمْ﴾[22].

إن البحث في وظيفة الكلام يتعين استحضار كل المعارف التي قد أشار إليها الدكتور طه عبد الرحمن؛ فالمعرفة اللغوية والمشترك اللغوي ضرورة لا بد منها لتحقيق التواصل السليم الذي تحدده الأثر والمعتقدات الخلفية الدينية والثقافية والعلمية، ففي قوله صلى الله عليه وسلم :﴿ قُلْ آمَنْتُ باللهِ ثُمَّ استَقِمْ﴾، معرفة مسبقة للنبي صلى الله عليه وسلم بالمُخاطَب وبأحواله؛ بأنه مسلم ويصلي ويزكي ويصوم،" فالمعنى يوحي أو يقصِد حينما يُعتبر اعتبارا آليا[23]"، فدلالة اللفظة قل آمنت تتسع اتساعا وتحيل الفاهم العاقل المسلم إلى تمظهرات الإيمان الشرعي كما أشير إليه في حديث جبريل: ﴿...قَالَ: فَأَخْبِرنِيْ عَنِ الإِيْمَانِ، قَالَ: " أَنْ تُؤمِنَ بِالله، وَمَلائِكَتِه، وَكُتُبِهِ ، وَرُسُلِهِ ، وَالْيَومِ الآخِرِ ، وَتُؤْمِنَ بِالقَدَرِ خَيْرِهِ وَشَرِّهِ " قَالَ: صَدَقْتَ...﴾[24].

وأما الاستقامة فتشمل كما قال البيضاوي: "إتباع الحق والقيام بالعدل ولزوم المنهج المستقيم، وذلك خطب جسيم لا يحصل إلا لمن أشرق قلبه بالأنوار القدسية وتخلص من الظلمات الإنسانية الطبيعية وأيده الله من عنده، وقليل ما هم[25]".

5. الخاتمة:

تمثل الخطابات مركز جدب لخلفيات معرفية مختلفة ومتنوعة تسعى لاستكناه آليات الإنتاج الاجتماعي للمعنى؛ هدا الأخير وحده منغلق بمعزل عن السياق، لا يمكنه إلا أن يزيد من سوء الفهم والابتعاد كل الابتعاد عن الصحيح منه، خاصة إذا ما علمنا أن تعاملنا يكون اتجاه نصوص دينية مقدسة تستوجب الإحاطة الكافية بعلوم اللغة وأساليها ومناسبات قولها وفيمن قيلت ولمن

قيلت، ومقتضيات القول ومقاصد الشريعة، والمعنى الديني لا بد له أن يتصل اتصالا وثيقا بمراجع الدين التي تمده بقابلية الانفتاح على تفسيرات وتأويلات أوسع تقتضيها متطلبات كل زمان ومكان، وعليه:

- لا يمكن عزل أي خطاب مهما كان نوعه عن جملة السياقات المحيطة به، والتي تساهم على فك شفرته.

- لنجاح الخطاب يستوجب الاتفاق اللغوي والثقافي والبيئي بين منتج الخطاب ومتلقيه.

- تحددت معالم المقبولية في الخطاب النبوي الشريف من حيث هيئة ومكانة صاحبها وبنيتها اللغوية واستحسان السامع لها.

- أن المنهج التداولي كمنهج إجرائي يمكن أن يساهم بأدواته على تحديد المقاصد كما أرادها المنتج للخطاب.

- قد زادت الهندسة اللغوية والفنية على تشكيل أنماط أسلوبية تزيد من قوة أفعالها اللغوية المباشرة منها والغير مباشرة.

من هنا وجب التعامل مع الرموز كنافذة نطل بها على المعاني المقصودة والموسعة والقريبة من مقاصد المتكلم، لأن فهم رموز الخطاب بما تحمله دلالات الكلمة بافتراضاتها المتعددة من شأنه ان يزيد من الدقة في التواصل.

الهوامش:

1 - ينظر محمد باداشاه، عبد الله محمد بلال، (2017)، شواهد التشبيه في الأربعين النووية، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب باكستان ، عدد24، ص 53.

2 - عبد الله بن محمد النبراوي، (2014)، حاشية النبراوي على الأربعين النووية، تحقيق محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، ط1، ص 6.

3- عمارية حاكم،(2015)، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي - دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي-، دار العصماء، سورية،ط1، ص142.

4 - الندوة العالمية للشباب الإسلامي في أصول الحوار، (1998)، السعودية، ط5، ص10.

5- محمد الصباغ، الحديث النبوي الشريف - مصطلحه، بلاغته، كتبه -،المكتب الإسلامي، بيروت لبنان،ط1، ص 100.

6 - أبي زكرياء يحي بن شرف النووي، كتاب الأربعون النووية، دار السلام للطباعة والنشر، مصر، ط4، صفحة22.

7- المرجع نفسه، ص 16.

8 - ينظر أميمة بدر الدين، (2018)،التكرار في الحديث النبوي الشريف، مجلة جامعة دمشق، مجلد 26، عدد 1+2، ص 76.

9 - أبي زكرياء يحي بن شرف النووي، مرجع سابق، ص 03.

10- الرجال أسماء فريد، تلقي الخطاب الديني - القنوات، السياق، الأثر -، دار العربي للنشر، بيروت ص 25.

11- محمد المتقن، (2004)، في مفهومي القراءة والتأويل، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 33، عدد2. أكتوبر - ديسمبر، ص 15.

12 - أخرجهما البخاري ومسلم في صحيحهما عن ابن عمر.

13- ينظر الطاهر بن عاشور، (2004)، مقاصد الشريعة الإسلامية، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ص 20.

14- حسام أحمد فرج، (2009)، نظرية علم النص - رؤية منهجية في بناء النص النثري -، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، ص 22.

15 - ابن القيم الجوزية، بدائع الفوائد، تحقيق علي بن محمد، دار عالم المعرفة، دط، ص 1314.

16- عبد الهادي بن ظافر الشهري، (2004)، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، ص93.

17 - أحمد محمد علي بيومي، (2015)، الجامع في شرح الأربعين النووية، دار الكتاب الحديث، الجزائر، صفحة172.

18 - حاشية النبراوي، مرجع سابق، ص 154.

19 - محمود طلحة، (2013)، منوال الأصوليين في تحليل الخطاب، دراسة في المبادئ التداولية، منشورات مخبر اللسانيات التداولية وتحليل الخطاب، جامعة عمار ثليجي الأغواط، ط2، ص97.

20 - كتاب الأربعون النووية، مرجع سابق، ص 26.

21 - طه عبد الرحمن، 1998. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء للنشر،ط1، ص 152.

22 - كتاب الأربعون النووية، مرجع سابق، ص 16.

23 - أوغند وريتشاردز،(2015)، معنى المعنى - دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية-، ترجمة كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديدة، ليبيا، ط1، ص412.

24 - كتاب الأربعون النووية، مرجع سابق، ص04.

25 - الجامع في شرح الأربعين النووية، مرجع سابق، ص 382.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 239- 251



دور التقويم في تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه – السنة الأولى من التعليم المتوسط أنموذجا-

The role of evaluation in teaching the understanding of operative and its production- the first year of intermediate education as a model-

حوش جميلة [1] بن عيسى عبد الحليم [2]
haouchedjamila31@gamil.com [1] abdelhalim2001@yahoo.fr [2]
مخبر اللسانيات وتحليل الخطاب
جامعة وأحمد بن بلة- هران 1 / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/26 تاريخ القبول: 2020/07/16 تاريخ النشر: 2020/12/10





تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن أهمية التقويم في المجال التعليمي: وبالتحديد دوره في تعليمية ميدان فهم المنطوق وإنتاجه الذي يعد من أولى الميادين التي أحدثتها مناهج الجيل الثاني مؤخرا في مرحلة التعليم المتوسط، وقد اتخذنا السنة الأولى حيزا للتطبيق، وما نلفيه في هذه المناهج أنها اعتمدت النص المنطوق في تعليم التعبير الشفهي، ومادام التقويم يهدف إلى الإصلاح والتعزيز، فهذا ما تحتاجه تعليمية اللغة العربية ليكون ملازما لها، ومساهما في تطويرها وتحسينها.

الكلمات المفتاحية: التقويم، التعليمية، النص، فهم المنطوق، الإنتاج الشفوي.

ABSTRACT:

This study aims to reveal the importance of evaluation in the educational field especially its role in teaching understanding the operative and its production, recently in the intermediate education stage, and we have taken the first year as space for application , and we find in these curricula adopted the spoken text in teaching oral expression, and as long as the evaluation aims to reform and reinforce, this is what is needed for teaching Arabic language to be inherent to it and contribute to its development and improvement.

Keywords: Evaluation, educational, text, operative understanding, production oral .

[1] المؤلف المرسل : حوش جميلة

إن التقويم يعد من بين الأركان الرئيسة للعملية التعليمية التعلمية؛ لأنه يؤدي دورا مهما في تسييرها وتيسيرها بغية إصلاح الاعوجاج وتعزيز الأداء الجيد، كما هو الحال في مسايرته – أي التقويم- لتعليمية اللغة العربية عبر مراحلها وفي جميع أنشطتها وميادينها التي من بينها ميدان فهم المنطوق وإنتاجه، هذا الأخير الذي يجمع بين مهارتي الاستماع والحديث، وذلك باعتماد النص المنطوق في تحليله من الجانب المعرفي والمنهجي والقيمي والتواصلي، وبهذا يهدف هذا الميدان إلى جعل المتعلم مستمعا جيدا ومتحدثا لبقا، وهذا لا يتأتى إلا بتقويمه.

وعلى هذا الأساس، انطلقنا من إشكالية مفادها: كيف يسهم التقويم في تحسين مستوى المتعلم من خلال ميدان فهم المنطوق وإنتاجه؟

لتنبثق عن هذه الإشكالية فرضيات؛ من بينها:

- التقويم عملية شاملة تتسع لكل عناصر العملية التعليمية التعلمية.
- لا يمكن التخلي عن التقويم لأنه يبرز حقيقة مستوى المتعلمين ويسعى إلى تحسينه.
- تقويم الإنتاجات الشفوية يكشف الصعوبات والمعيقات التي تحتاج إلى حلول.

وللإجابة عن هذه الإشكالية، جاءت الدراسة في شقين: النظري والتطبيقي، بحيث تطرقنا في الجانب النظري إلى القضايا الأساسية المتعلقة بالتقويم وتعليمية فهم المنطوق وإنتاجه، في حين الجانب التطبيقي اقتصر على متعلمي السنة الأولى من التعليم المتوسط متبعين في ذلك المنهج الوصفي.

وبذلك تسعى هذه الدراسة إلى إبراز فعالية التقويم في تطوير تعلمات المتعلمين بغية تنمية مهارتي الاستماع والحديث انطلاقا من حصة فهم المنطوق وإنتاجه.

2. مفهوم التقويم وأهميته في المجال التعليمي:

1.2 مفهوم التقويم:

إن التقويم بني على عدة تعريفات من قبل مجموعة من الباحثين على اختلاف تخصصاتهم، وقبل معرفة المفهوم الاصطلاحي للتقويم لا ضير في تقديم المفهوم اللغوي.

أ-لغة: ورد في لسان العرب في مادة(ق.و.م): " قام الشيء واستقام: اعتدل واستوى، وقوّم درأه: أزال عوجه، وقوَّم السلعة واستقامها: قدّرها، والقيمة: ثمن الشيء بالتقويم، نقول: تقاوموه فيما بينهم إذا انقاد الشيء واستمرت طريقته فقد استقام لوجهة"[1].

ونفس المعاني اللغوية نجدها في القاموس المحيط:" قومت السلعة واستقمته: ثمنته، واستقام: اعتدل، وقوَّمته: عدَّلته، فهو قويم ومستقيم"[2].

أما في المعجم الوسيط فنلفي:" قوَّمت المعوج: عدله وأزال عوجه، وقوَّمت السلعة: سعّرها وثمّنها، وتقاوموا الشيء فيما بينهم: قدروا ثمنه، تقوَّم الشيء، تعدل واستوى وتبينت قيمته، استقام الشيء: اعتدل واستوى، القويم: المعتدل"[3].

ما نستشفه من خلال هذه الصيغ اللغوية لمفهوم التقويم أنه يمس محاور مهمة : الاعتدال والاستواء، إزالة الاعوجاج، الاستقامة لوجهة معينة، تثمين الشيء وتحديد قيمته.

انطلاقا من هذا المفهوم فإن التقويم يركز على اعتدال الشيء واستوائه بعد تحديد الاعوجاج لإزالته وتصويبه حتى يستقيم على وجهة صحيحة، ويثمن بعد ذلك، وتعلو قيمته.

ب-اصطلاحا: يوجد للتقويم مفاهيم عديدة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

تعريف بلوم **Bloom** ورفاقه للتقويم بأنه:" إصدار حكم لغرض ما على قيمة الأفكار، الأعمال، الحلول، الطرق، المواد...إلخ، وأنه يتضمن استخدام المحكات والمستويات والمعايير لتقدير مدى كفاية الأشياء ودقتها وفعاليتها، ويكون التقويم إما كميا أو كيفيا"[4].

تعريف حاجي فريد:" التقويم هو مسار يتمثل في جمع معلومات، ومراقبة التوافق بين تلك المعلومات ومجموعة المعايير الملائمة للكفاءات المستهدفة، وذلك لاتخاذ قرار مؤسس." كما أن التقويم "هو وسيلة لمعرفة مدى ما تحقق من الأهداف المنشودة في العملية التربوية ومساعدا في تحديد مواطن الضعف والقوة وذلك بتشخيص المعوقات التي تحول دون الوصول إلى الأهداف، وتقديم المقترحات لتصحيح مسار العملية التربوية وتحقيق أهدافها المرغوبة"[5].

بناءً على ما سبق، نستنتج أن التقويم عملية منظمة تتم وفق خطوات ممنهجة، فعاليتها مستمرة وشاملة، تستهدف النقاط الآتية:

- جمع المعلومات ودراستها وتحليلها.

- تشخيص مواطن الضعف، وتعزيز مواطن القوة.

- إصلاح الاعوجاج بوساطة تقديم حلول وطرائق علاجية.

2.2 أهمية التقويم في المجال التعليمي:

مما لا ريب فيه أن التقويم عملية يستحيل الاستغناء عنها في المجال التعليمي، بحيث تكمن أهميته في:

- توفير تغذية راجعة تسهم في تحسين مستوى جميع عناصر العملية التعليمية وعملياتها ونواتجها[6].

- مساعدة المعلم في تحقيق أهدافه الخاصة، بالكشف عن الفروق الفردية بين التلاميذ في الاستعدادات والقدرات والميول مما يساعد في وضع الأنشطة الملائمة لكل منهم[7].

- "عرض نتائج التقويم على الشخص المقوم، وليكن الطالب مثلا يمثل له حافزا يجعله يدرك موقعه من تقدمه هو ذاته ومن تقدمه بالنسبة لزملائه، وقد يدفعه هذا نحو تحسين أدائه، ويعزز أداءه الجيد"[8].

- تحسين مستوى أداء التدريس من خلال الاستناد إلى المعلومات التي يوفرها التقويم الذي يكشف العوامل ذات العلاقة بفاعلية الأداء، والكشف كذلك عن المشكلات ومواطن الضعف لعلاجها.

- التقويم يسمح بمعرفة مدى فاعلية المناهج الدراسية في بلوغ الأهداف سواء على المدى القريب أم البعيد، والتي تعرف بمدخلات ومخرجات التعلم، ودراسة مدى ملاءمة محتويات البرامج والكتب المدرسية لمستوى المتعلم واحتياجاته المساهمة في تنمية مهاراته المختلفة.

وبهذا يجعل التقويم المنظومة التربوية تسير على وتيرة حسنة، وذلك بملازمته للعملية التعليمية التعلمية في جميع مراحلها قصد التعديل والتصويب، ومعالجة الخطأ في حينه قبل استفحاله.

3. تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه:

فهم المنطوق وإنتاجه ميدان أحدثته المناهج المعاد كتابتها (مناهج الجيل الثاني)، ويقوم أساسا على اعتماد النص المنطوق في تعليم اللغة العربية وتعلمها، وربطه بعمليتي الفهم والإنتاج الشفوي، حيث يعتبر أحمد حساني الفهم من عوامل التعلم، غير أنه لا يتحقق إلا بتوافر شروط من أبرزها التجانس في النظام التواصلي، بحكم أن العملية التعليمية في جوهرها هي عملية تواصلية، أي يجب أن يكون هناك تجانس في القواعد بين الباث والمتلقي بحيث تجمعهما لغة مشتركة، كما يقصد بالفهم أيضا" هو ولوج المعنى الأساس للوثيقة المقروءة أو المسموعة"[9]، أما الإنتاج الشفوي " هو ذلك الكلام المنطوق الذي يعبر به الفرد عما يجول في نفسه من خواطر وهواجس ومشاعر وأحاسيس، وما يزخر به عقله من رؤى أو فكر، وما يريد أن يزود به غيره من معلومات، أو نحو ذلك بطلاقة وانسياب، مع صحة في التعبير، وسلامة في الأداء"[10].

وبين الفهم والإنتاج الشفوي يقع النص المنطوق الذي يعد أداة إجرائية ضمن الممارسة التعليمية، وكذلك غاية ومقصدا تعلميا؛ لأنه يمثل أساس المقاربة النصية، فقد ذهب محمد مفتاح في كتابه "مساءلة مفهوم النص" إلى أنّ غايات أخرى تحكم النص وتضبطه غير التماسك والاتساق، والانسجام، وهذه الغايات هي "تثبيت المعلومات، وتجذير السنن وترسيخ السلوك...وتنوع النص إلى

نصوص ذات نصيات مميزة. فصار يقال: النص القانوني والنص الديني، والنص الأدبي والنص العلمي، والنص التعليمي..." [11]

وبذلك يعد النص المنطوق نص تعليمي يشكل "وحدة تعليمية تعلّمية تجمع بين معارف عديدة لغوية وتربوية ونفسية واجتماعية؛ لتعيش في رحم النص والأنسجة اللغوية من أصوات وتراكيب وكلمات، وتظهر فيصير بذلك النص وحدة معرفية تتفاعل فيها معارف لسانية وغير لسانية، مما يجعله يتجاوز كونه مجرد ظاهرة لسانية إلى مرونة اجتماعية ثقافية أوسع نطاقا، إنه وسيلة لنقل المعرفة والثقافة، له ديمومة الزمان والمكان" [12].

وخلاصة لما ورد سابقا نستنتج أن النص المنطوق في ظل المناهج المعاد كتابتها صار وسيلة في اكتساب اللغة والمعارف، وذلك بجعل المتعلم ينطلق في بناء تعلماته بالاستماع إليه، وفهم مضمونه، واستخلاص جوانبه الفنية للوصول في الأخير إلى الإنتاج الشفهي.

1.3 خصائص النص المنطوق في تعليمية اللغة العربية:

إن النص المنطوق حتى يحقق الأهداف المرجوة من تعليم اللغة وتعلمها، لابد من توافره على بعض الخصائص، أهمها:

- أن يكون النص ملائما لمستوى المتعلمين من الجانب النفسي والعقلي، ومن جانب السن مع مراعاة الفروق الفردية بينهم في كل مرحلة تعليمية تعلمية، وذلك حتى يكون النص ملائما للمتعلم الجيد والمتوسط والضعيف، كما تجدر الإشارة إلى نقطة أخرى مهمة هي صلاحية المفردات التعليمية المكونة للنص المنطوق من حيث اختيارها وسلامة اللغة التي كتبت بها، فمفردات النص هي معبر لفهمه وكشف مضمونه طبعا إذا كانت اللغة سليمة، ومناسبة لمستوى المتعلم.

- أن يثير النص المسموع اهتمام المتعلم أي أن يكون موضوعه مرتبط بحياته الواقعية، وهذا هو مبدأ المقاربة بالكفاءات، فالإنسان بطبعه يميل إلى كل ما يهمه، فيولد عنده الدافع إلى التعلم، لذلك وجب الدقة في اختيار النصوص؛ حيث"تتضح أهمية استثارة اهتمامات المتعلم التي لا يمكن تحققها في النص إلا إذا عرف المتعلم الغرض من النص، وما مدى أهميته بالنسبة إليه والفوائد التي تعود عليه من تعلمه" [13].

- أن يحقق النص المنطوق الأهداف الموضوعة لتحقيق التعلم الفعال.

- "أن لا يكون النص طويلا تصعب السيطرة عليه" [14].

- محتوى النصوص يجب أن يتضمن مواضيع ومشكلات عالمية وإقليمية ووطنية، وذلك ليتسع أفق المتعلم المعرفي، "ويعبر بموضوعية عن مواجهة المجتمع الإنساني لهذه

المشكلات"[15].ويتعايش مع المحيط العالمي وظروفه وأحواله، وبذلك يجد في هذه النصوص ملاذا ينور فكره.

- يجب أن تكون التراكيب اللغوية مطابقة للتراكيب السليمة في اللغة من ناحية ومناسبة للمعنى المقصود من جهة أخرى، إذ من الثابت أن للتراكيب دورا في المعنى، وأن معنى التركيب ليس مجموع معاني الكلمات المستخدمة فيه فقط بل يضاف لها معاني الوظائف النحوية والسياق والنبر والتنغيم.

كما لا يجب أن نغفل دور المعلم في هذا الميدان بحيث يجب أن تكون مخارج حروفه سليمة، وأن يتميز صوته بالجهارة (الوضوح في النطق)، وأن يمتلك القدرة على التلوين الصوتي وذلك وفق المواقف والمعاني المبتغاة إيصالها للمتعلم، كما عليه أن يتحلى بالهدوء والتمهل أثناء قراءته، وذلك حتى تتم عملية الاستماع بشكل سليم، ولا يحتاج المستمع إلى بذل جهد كبير لمعرفة المقصود.

2.3 الأهداف التعلمية لميدان فهم المنطوق وإنتاجه:

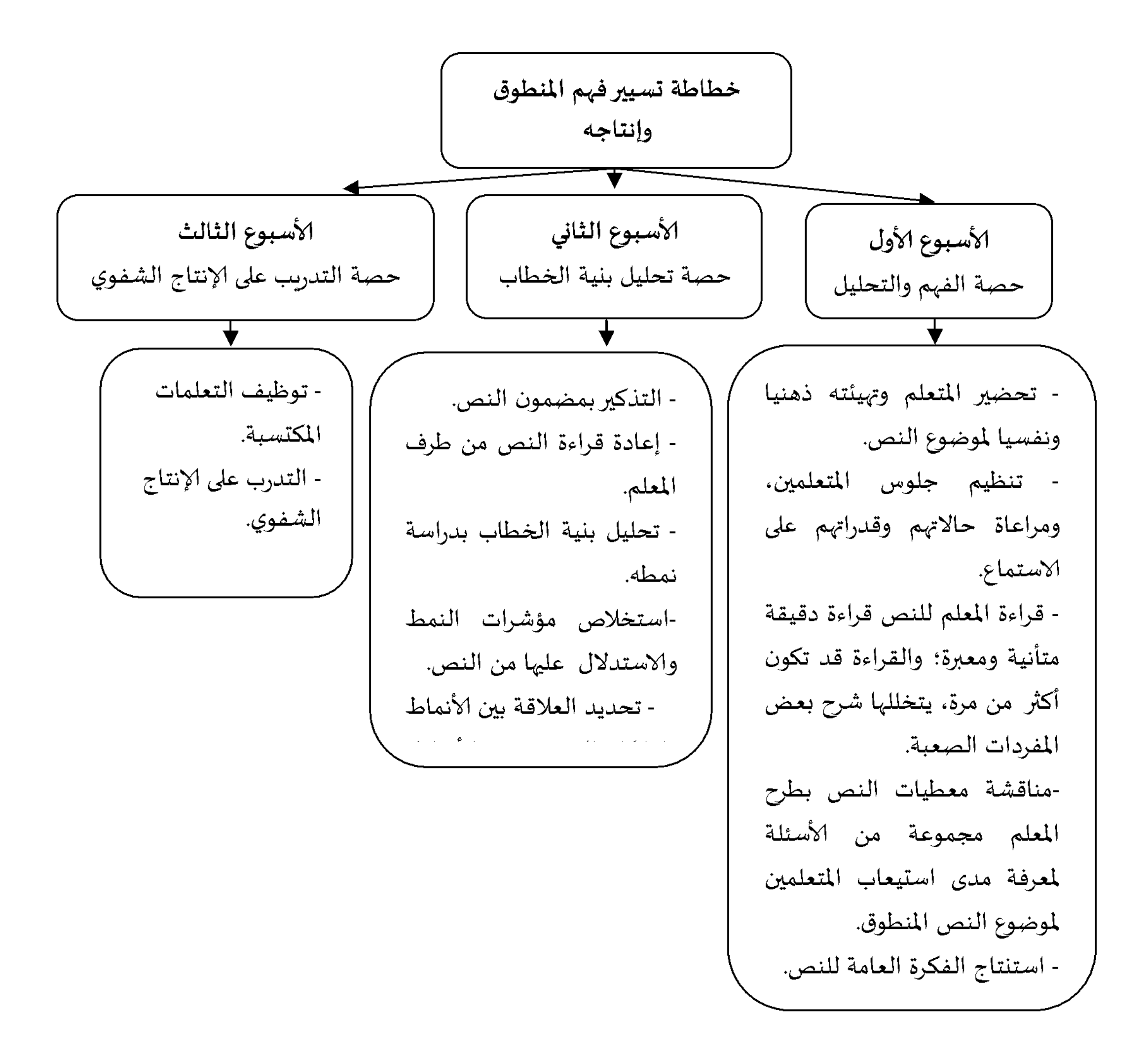
ورد في دليل الأستاذ للسنة الأولى من التعليم المتوسط الأهداف التعلمية من ميدان فهم المنطوق وإنتاجه المتمثلة في:

- يحسن المتعلم الاستماع.
- يفهم المسموع ويستوعب أفكاره انطلاقا من وضعية الاستماع.
- يسجل أهم الأمور كرؤوس أقلام استعدادا لمرحلة التعبير الشفهي.
- يستخرج أفكار المسموع.
- ينتج المسموع شفهيا بلغة سليمة ويعرضه على زملائه.
- يحاور بلغة سليمة ويدلي برأيه، ويناقش بشجاعة وإقناع[16].

ما نلحظه انطلاقا من هذه الأهداف هو الاهتمام بمهارة الاستماع، وربطها ارتباطا وثيقا بمهارة الحديث، حيث إذا استمع المتعلم بانتباه وتركيز إلى النص المنطوق، وفهم معطياته سيكون إنتاجه الشفهي في المستوى المطلوب بلغة سليمة.

3.3 مراحل تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه:

لكل ميدان من ميادين تعليم اللغة العربية يعتمد على منهجية خاصة في التدريس بغية بلوغ الأهداف التعلمية، وجعل المتعلم يكتسب اللغة، وينمي قدراته المعرفية، مثل ما هو عليه في ميدان فهم المنطوق وإنتاجه، حيث يتم اعتماد نص منطوق واحد في ثلاث حصص في كل مقطع تعليمي[17]، وتمر كل حصة بمجموعة من الخطوات، يمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية:



4. أنواع التقويم المصاحب لتعليمية فهم المنطوق وإنتاجه:

إن تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه لا تخلو من عملية التقويم، بل يصاحبها في جميع مراحلها من البداية إلى النهاية؛ لأنه يؤدي دورا كبيرا في مساعدة وتيسير عمل المعلم، ودفع المتعلم إلى الاكتساب اللغوي والمعرفي أثناء الحصص التعليمية، فأنواع التقويم التي تساير هذه الحصة هي:

1.4 التقويم التشخيصي: هو عبارة عن إجراء عملي تطبيقي، يجرى قبل البدء في عملية التعليم لتهيئة المتعلمين لاكتساب تعلمات جديدة انطلاقا من تشخيص المكتسبات المعرفية السابقة ، وبذلك السعي إلى ربط السابق باللاحق لتحقيق تعلم ناجح وهادف،وهذا ما أكد عليه برنار بوشار **Bernar Pocher** في قوله بأن التقويم التشخيصي" يهتم بمدى امتلاك التلاميذ المكتسبات الضرورية التي تسمح بمواصلتهم التعلم الجديد"[18]، وقد يكون هذا التقويم في شكل سؤال أو عرض صور أو فيديو له علاقة بموضوع النص المنطوق وذلك لإثارة دافعية المتعلمين وتشويقهم للاستماع إلى النص.

2.4 التقويم البنائي: عرفه سامي محمد ملحم بقوله: " هو عملية تقويمية منهجية منظمة تحدث أثناء التدريس وغرضها تزويد المعلم والمتعلم بتغذية راجعة من أجل تحسين العملية التعليمية/ التعلمية ومعرفة مدى تقدم التلميذ"[19].

وبذلك يعد إجراء التقويم البنائي أثناء حصة فهم المنطوق وإنتاجه أمرا في غاية الأهمية؛ لأنه يسهم فعلا في التحقق من مدى فهم المتعلمين، واستيعابهم للدرس بطرح المعلم مجموعة من الأسئلة عليهم حول مضمون النص المنطوق ومناقشته ليتوصلوا إلى استخلاص أفكاره وقيمه ونمطه، ويساعد التقويم البنائي في معالجة الخطأ في حينه قبل استفحاله.

3.4 التقويم الختامي: يأتي هذا النوع من أنواع التقويم في الختام بحيث قد يكون في "نهاية برنامج تعليمي معين بهدف التعرف على ما تحقق من نتائج، وقد يأتي في نهاية وحدة دراسية أو فصل دراسي أو مرحلة دراسية"[20]، وكما هو الحال يأتي أيضا في نهاية حصة تعليمية تعلمية لتثبيت المكتسبات وترسيخها مثل ما هو عليه في حصة فهم المنطوق وإنتاجه، بحيث هذا التقويم قد يكون في شكل سؤال، أو فتح باب النقاش حول مضمون النص بإدلاء المتعلمين بآرائهم حوله أو تلخيصه شفهيا.

إن هذه الأنواع مترابطة ومتكاملة فيما بينها، وتطبيقها السليم يجعل حصة فهم المنطوق وإنتاجه تسير بشكل منظم ومفيد.

5. أدوات تقويم فهم المنطوق وإنتاجه:

1.5 الملاحظة: تعد من بين الأساليب القديمة التي لازالت تحظى باستعمال واسع في وقتنا الحاضر لنجاعتها وفعاليتها، فهي "عملية يتوجه فيها المعلم أو الملاحظ بحواسه المختلفة نحو المتعلم، بقصد مراقبته في موقف نشط، وذلك من أجل الحصول على معلومات تفيد في الحكم عليه، وفي تقويم مهاراته وقيمه وسلوكه وأخلاقياته وطريقة تفكيره"[21]. فالملاحظة تعتمد على استغلال الحواس في معاينة الظاهرة أو الشخص المراد تقويمه؛ والاعتماد عليها واجب من طرف المعلم في حصة فهم المنطوق وإنتاجه بغية معرفة الحقائق ومستوى أداء المتعلمين عن قرب، فيأخذ المقوم انطباعا عن كل واحد منهم، ومن الأمور التي يمكن أن يلاحظها المعلم حول المتعلم: طريقة جلوسه في القسم، مدى التزامه بآداب الاستماع والحوار، قدرته على الإنتاج الشفوي، ثقته في إبداء آرائه، وبذلك تساعد الملاحظة على اتخاذ القرارات الصائبة والمساهمة في عمليتي العلاج والتحسين من مستوى المتعلمين.

2.5 الأسئلة والأجوبة: إن حسن صياغة السؤال في العملية التعليمية اعتبر فنا؛لأن طرحه بصورة دقيقة وفي الوقت المناسب يجعل من المتعلم يبحر بعقله في عالم التفكير واستذكار المكتسبات القبلية والربط بينها، فتتمثل له في شكل حيرة بيداغوجية يسعى إلى إزالة غموضها؛ ليرسو في الأخير على الإجابة التي تنم عن مستوى كل واحد منهم، فيستكشف المعلم ذلك.

ويقصد بالسؤال" جملة استفهامية أو طلبية توجه إلى شخص معين، أو عدة أشخاص بغرض استجلاء إجابة لفظية أو الحث على توليد الأسئلة أو لفت الانتباه لأمر معين"[22].

وقد تكون الأسئلة مخطط لها مسبقا لغرض استكشاف كفاءات مراد تحقيقها في الحصص التعليمية، كما قد تكون وليدة اللحظة أي يطرحها المعلم عندما يلاحظ مثلا عدم تمكن المتعلم من الفهم أو العكس ليتأكد من تثبيت المعلومة في ذهنه ويحسن إجراؤها تطبيقيا.

والأسئلة التي تكون في حصة فهم المنطوق وإنتاجه غالبا ما تكون حول:

- تشخيص المكتسبات القبلية التي لها علاقة بموضوع النص المنطوق.
- فهم مضمون النص، مثل: ما موضوع النص؟ ما الشخصيات الواردة في النص؟
- حقائق سبق للمتعلم معرفتها خاصة أن فهم المنطوق وإنتاجه يتم في ثلاث حصص.
- إبداء الرأي حول الموضوع.
- التلخيص الشفهي.

ما يمكن قوله إن السؤال له دور كبير في تفعيل الفعل التعليمي، وتحفيز وتنشيط المتعلم للبحث والاكتشاف، وإثارة دافعيته للتعلمات الجديدة من خلال وضعيات مشكلة مختلفة.

2.5 شبكة التقييم: هي شبكة تتضمن مجموعة من المعايير والمؤشرات الدالة عليها، قد يعتمدها المعلم أو المتعلم في تشخيص المكتسبات أو التصحيح، ومن بين النماذج المقترحة لشبكة تقييمة خاصة بحصة فهم المنطوق وإنتاجه لتصحيح الإنتاجات الشفوية للمتعلمين نلفي ما يلي:

المعايير	المؤشرات
الوجاهة	الاستهلال
	سلامة هيكلة النص
	مستوى الصوت
	الاستجابة لطبيعة الموضوع
الاستعمال السليم لأدوات المادة	عرض الفكرة
	استعمال جمل تامة المعنى
	توظيف التراكيب والصيغ والأساليب
	التمثل الصحيح للمعنى
	احترام علامات الإعراب
انسجام الإنتاج	احترام الجانب المنهجي
	طرح الرأي وتوضيحه وعدم التناقض
	تلاؤم الأفكار مع الموضوع
التميز	إدراج قيمة
	اقتراح حل/ إبداء رأي
	شد الانتباه وقوة التأثير

5. دور التقويم في تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه –السنة الأولى من التعليم المتوسط أنموذجا- :

لمعرفة دور التقويم في تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه، قمنا بإجراء تطبيقي على متعلمي السنة الأولى من التعليم المتوسط، وذلك باتباع الخطوات السابقة في تدريس النص المنطوق في ثلاث حصص، ووقع الاختيار على نص " اجتلاء العيد" للأديب مصطفى صادق الرافعي، وهو من النصوص المقررة في منهاج اللغة العربية للجيل الثاني في المقطع السادس" الأعياد"، والواردة في دليل الأستاذ ص 133، وقد ركزنا في تقويمنا على الكفاءات الأساسية المراد تحقيقها من ميدان فهم المنطوق وإنتاجه.

وقد تكونت عينة الدراسة من خمسة وستين (65) تلميذا(1م5- 1م6) بمتوسطة الحكيم ابن زرجب-وهران-.

كما اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي مع الاستعانة بآلية الإحصاء، فكانت النتائج كما هو موضح في الجدول الآتي:

الكفاءات المستهدفة	عدد الإجابات	النسبة المئوية
تحديد موضوع النص	60	%92.3
التمكن من شرح بعض	35	%53.84
استخلاص الفكرة العامة	45	%69.23
تحديد أفكار النص المسموع	30	%46.15
تحديد نمط النص وبعض	40	%61.53
استخلاص القيمة التربوية	30	%46.15
القدرة على الإنتاج الشفوي	15	%23.07

تحليل النتائج:

نلاحظ انطلاقا من النتائج الموضحة أعلاه، أن أغلبية المتعلمين أثناء تقويمهم بعد استماعهم للنص قد تمكنوا من معرفة موضوع النص المنطوق(الاحتفال بيوم العيد)، وهذا راجع للقراءة المتكررة من قبل الأستاذ حتى يتمكنوا من التفاعل معه، في حين أخفق البعض في إدراك معنى المفردات المطلوب منهم شرحها، فقد استطاعوا شرح كلمة "تبتهج" بينما لم يستطع أكثرهم من شرح كلمة "البِشْر"، لكن رغم ذلك بتصويب من الأستاذ اكتسبوا مفردات جديدة تضاف إلى قاموسهم اللغوي انطلاقا من وضعية الاستماع وهذا ما أكد عليه عبد الله علي مصطفى في قوله:" الاستماع الجيد سوف يزيد من كمية المفردات لديك لأنك سوف تستمع إلى كلمات جديدة وتتعلم كيفية

استخدامها، ولابد أنك تعلم بأننا غالبا ما نتعلم المفردات الجديدة عند سماعنا إياها منطوقة"[23]. وبعد مناقشة مضمون النص نلاحظ أن 69.23% منهم استخلصوا الفكرة العامة، بينما 46.15% فقط استطاعوا تحديد أفكار النص المسموع ونمطه وأهم المؤشرات الدالة عليه، وهذا راجع للفروق الفردية بين المتعلمين، فكل واحد منهم وقدرته على التركيز والانتباه واستعداده النفسي والذهني لتلقي النص المنطوق ومتابعة الأستاذ في قراءته لبلوغ المعنى المقصود، حيث " تشير الاختبارات إلى أن الكثير من الطلاب يفقدون ما يقارب نصف الأفكار الرئيسية، وتقريبا ثلاثة من كل خمسة من التفاصيل أثناء الاستماع...لأنهم لا يفهمون الأفكار المطروحة، ولكن الكثير منهم يواجهون المشاكل بسبب عدم تطويرهم لمهارات الاستماع ، وهذه المهارات هي مهارات دراسية يمكن تعلمها واستخدامها لذا يمكننا أن نحرز تحسنا جوهريا كمتعلمين إذا تحسنا كمستمعين"[24]،وهذا ما تحث عليه المناهج الجديدة الحرص على اكتساب المتعلم لمهارة الاستماع عن طريق التدرب عليها من خلال حصة فهم المنطوق، ومادام موضوع النص عن الأعياد ومظاهر الاحتفال بها، تمكن المتعلمون من استخلاص القيمة التربوية، وبذلك استطاعوا معرفة الرسالة التي أراد إبلاغها الكاتب، والتي سوف تتمثل في سلوكهم بعد تعلمهم للنص، في حين نجد أن أغلبية المتعلمين لا يمتلكون القدرة على الإنتاج الشفوي بلغة سليمة، فأغلبية تعابيرهم يشوبها خلط في الأفكار وعدم الالتزام بالتسلسل، كما لا يحترمون القواعد النحوية والصرفية، وكان أداءهم غير مؤثر في السامع، وهذا راجع لعدة أسباب منها: أن المتعلم لم يدرس بالمناهج الجديدة إلا عند انتقاله إلى المتوسط أي لم تطبق عليه في المرحلة الابتدائية، إضافة إلى ذلك" ازدواجية اللغة في حياة التلاميذ: الفصحى والعامية، فهو يستمع إلى اللغة السليمة من خلال معلم اللغة العربية في المدرسة ويتعامل في حياته اليومية بالعامية... حصيلة التلاميذ اللغوية في المرحلة الابتدائية قليلة، والتعبير يحتاج إلى مفردات وتراكيب"[25]. ولا ننسى الجانب النفسي للمتعلم فبعضهم يحس بالخوف والخجل من التحدث أمام زملائه، لكن رغم ذلك نجد من تفوق وعبر بلغة سليمة وثقة عالية. وهنا دور الأستاذ مهم جدا في التوجيه والتصويب وتصحيح الخطأ في حينه قبل استفحاله بوساطة الاعتماد على التقويم عبر مراحله من التشخيصي إلى الختامي، وعليه التقويم يتابع تطور التعلمات ويحسنها مع مراعاة الصعوبات، فهو له بعد تكويني ويصبح مدمجا وضمنيا في تعلمات التلميذ، ووسيلة لتعديل الممارسات البيداغوجية للمعلم[26].

الأمر الأكيد أن تقويم المتعلم باستمرار سيحقق نتائج جيدة سواء على المدى القريب أم البعيد.

6. خاتمة:

إن هذه الدراسة الميدانية حاولت الكشف عن الدور الذي يؤديه التقويم في تعليمية ميدان فهم المنطوق بالاحتكاك مع المتعلمين في حصص مبرمجة. وقد أفضت إلى نتائج من بينها:

- التقويم يحفز المتعلم على الاستماع إلى النص بانتباه وتركيز.
- اهتمام المناهج المعاد كتابتها بتطبيق أدوات التقويم في تعليمية فهم المنطوق وإنتاجه يساعد المعلم في اكتشاف مستوى متعلميه وتنميته معرفيا ولغويا.
- اعتماد شبكات تصحيح الإنتاجات الشفوية يجعل المتعلم يلتزم بالمطلوب منه بدقة.
- توصل المتعلم من اكتشاف معطيات النص انطلاقا من وضعية الاستماع.
- التقويم يدفع بالمتعلمين إلى التنافس فيما بينهم بتبادل الأفكار وتعزيزها، وبذلك المتعلم الجيد سيكون قدوة لزملائه في طريقة حواره وتحدثه.

7. الهوامش:

[1]. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997،ط06، مج12،ص499-500.

[2]. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت،1999، ط01، ج 4، ص138.

[3]. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر،1973، ط02، ج02، ص867.

[4]. أحمد الخطيب وآخرون،البحث والتقويم التربوي، دار المستقبل، عمان،دط، ص117.

[5]. مصطفى نمر دعمس، استراتيجيات التقويم التربوي وأدواته، دار غيداء، عمان، 2008، دط،، ص12.

[6]. طلال فرج يوسف كيلانو،الاستخدام الأمثل لوسائل القياس والتقويم ودورهما في ضمان جودة مخرجات التعليم الجامعي، المجلة العربية لضمان جودة التعليم الجامعي،2012 ، مج 5، العدد2، ص38-39.

[7]. محمد عبد السلام غنيم، مبادئ القياس والتقويم النفسي والتربوي، دط، القاهرة: 2004،ص41.

[8]. الاستخدام الأمثل لوسائل القياس والتقويم ودورهما في ضمان جودة مخرجات التعليم الجامعي، طلال فرج يوسف كيلانو، المجلة العربية لضمان جودة التعليم الجامعي، المجلد 5، العدد2، 2012،ص 37.

[9]. بدر الدين بن تريدي،قاموس التربية الحديث، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010،ص300.

[10]. محمد علي الصويركي، التعبير الشفوي حقيقته، واقعه، أهدافه، مهاراته، طرق تدريسه وتقويمه،دار الكندي، عمان، 2014، ط01، ص23.

[11]. محمد مفتاح، مساءلة مفهوم النص، المغرب، جامعة محمد الأول، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1997، ص05، نقلا عن مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار القدس العربي، 2008، ج06، ص111.

[12]. بشار إبراهيم، مقدمة نظرية في تعليمية اللغة بالنصوص، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد07، جوان 2010.

http://fll.univ-biskra.dz/images/pdf_revue/pdf_revue_07/bachar%20brahim.pdf

[13]. المغيلي خدير، مداخلة بعنوان أساسيات ومعايير وضع نصوص اللغة العربية وتصميمها في الكتب التعليمية.

http://www.alarabiah.org

[14]. محسن علي عطية، مهارات الاتصال اللغوي وتعليمها، دار المناهج، عمان، 2001، ط1، ص246.

[15]. المغيلي خدير، مداخلة بعنوان أساسيات ومعايير وضع نصوص اللغة العربية وتصميمها في الكتب التعليمية.

[16]. محفوظ كحوال ومحمد بومشاط، دليل الأستاذ مادة اللغة العربية وآدابها للسنة الأولى من التعليم المتوسط، ص69.

[17]. تعريف المقطع التعلمي: هو مجموعة مرتبة ومترابطة من الأنشطة والمهمات، يتميز بوجود علاقات تربط بين مختلف أجزائه المتناسقة في تدرج لولبي يضمن الرجوع إلى التعلمات القبلية لتشخيصها، وتثبيتها، وتوظيفها في إرساء موارد جديدة. ميلود غرمول وآخرون، دليل استخدام كتاب اللغة العربية السنة الثالثة من التعليم المتوسط، أوراس للنشر، الجزائر، ص42.

[18]. غريب العربي، التقويم مفهومه أنواعه وأدواته،دار الغرب، الجزائر، دط، ص56.

[19]. سامي محمد ملحم ،القياس والتقويم في التربية وعلم النفس، دار المسيرة،عمان، 2009،ط04، ص 38.

[20]. محمود عبد الحليم منسى، التقويم التربوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998، دط،ص37.

[21]. أحمد إبراهيم صومان، اللغة العربية وطرائق تدريسها لطلبة المرحلة الأساسية الأولى، دار كنوز المعرفة، عمان،2013، ص 358.

[22]. داود درويش حلس، محمد أبو شقير، محاضرات في مهارات التدريس، (كتاب غير مطبوع)، ص123، www.softwarelabs.com.

[23]. عبد الله علي مصطفى، مهارات اللغة العربية، دار المسيرة، عمان،2007، ط02،ص66.

[24]. المرجع نفسه ص 66

[25]. راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة، أساليب تدريس اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، 2003، ط01، ص202.

[26]. ينظر زينب بن يونس،من المقاربة بالكفاءات إلى بيداغوجيا الإدماج كيف نفهم الجيل الثاني؟، Allur للنشر والتوزيع، الجزائر، 2017، ط01، ص121.





مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 252- 263

شعرية المفارقة الزمنية في الرواية الرحلية العربية المعاصرة- رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس أنموذجا

Poetic paradox of time in the Arabic contemporary travel novel. -the Latin street novel of Suhail Idris as a model

أمير منصر [1]   كمال بولعسل [2]
amir.menaceur@univ-jijel.dz[1]   [2]Kamel.boulassel@yahoo.fr
مخبر بحث الدراسات الاجتماعية-اللغوية، الاجتماعية-التعليمية والاجتماعية-الأدبية
جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل/ الجزائر.

تاريخ الاستلام: 2019/06/30   تاريخ القبول: 2019/09/19   تاريخ النشر: 2020/12/10





نروم من هذا المقال الكشف عن أهم تجليات شعرية المفارقة الزمنية التي تحتوي نمطا جديدا من الكتابة الروائية، نصطلح عليه بـ"الرواية الرحلية"، وهو نوع (هجين) يستمد ثيماته الجمالية من أدب الرحلة، وتتزاحم فيه الخصيصات الأسلوبية التي تحكم جنس الرواية. وبناءً عليه كيف تتجلى شعرية المفارقة الزمنية في الرواية الرحلية العربية المعاصرة؟. في خضم التناقض الذي يجمع بين الزمن الرحلي والزمن الروائي.

الكلمات المفتاحية: أدب الرحلة، رواية رحلية، زمن، ترتيب، مفارقة.

ABSTRACT:

We seek from this article to reveal the Poetic paradox of time that surrounds a new style of novel writing we call the travel novel, which is a type (hybrid) that derives its aesthetic themes from travel literature, and meets the stylistic characteristics that govern the novel, and based on, how the Poetic paradox of time appears in the Arabic Contemporary travel novel? In the midst of the paradox, it combines travel time with the time of the novel.

Key words: Travel literature ; travel novel ; time ; arrangement ; paradox

[1] المؤلف المرسل : أمير منصر.

1.**مقدمة:**

لقد عكست الرواية العربية منذ نشأتها الواقع العربي بكل مجرياته، كما حملت عدة مضامين تنوعت باختلاف مواضيعها. أما من الناحية الشكلية فقد ظهرت تنويعات في أساليب السرد وتقنياته، تفاوتت حسب براعة الروائي في التعبير والتصوير. وفي خضم هذا التطور السردي للرواية يتكشف لنا نمط جديد من أنماط الكتابة الروائية نصطلح عليه بمسمى "**الرواية الرحلية**". وهو نوع أدبي نثري (هجين) يستمد ثيماته الجمالية من **أدب الرحلة**، وتتزاحم فيه الخصيصات الأسلوبية التي تحكم جنس الرواية، ممثلة في مختلف التقنيات السردية والمحاور الزمنية والمكان بأبعاده الجمالية.

وتعد رواية "الحي اللاتيني" للكاتب اللبناني "**سهيل إدريس**"[1]، موضوعاً للمقاربة، إحدى الروايات التي تنتمي في نسقها الأدبي لهذا النمط، وتكمن قيمته، في كونه يطرح على مساحة الدراسة أهم المشكلات الإنسانية التي عاشها ويعيشها الإنسان العربي، خاصة في علاقته مع هويته وحضارته، وأنساق تفاعل هذه الهوية مع هويات أخرى.

إلا أن ما يعنينا في هذه المقالة هو: محاولة الكشف عن البنية الزمنية التي تحتوي فن الرواية الرحلية، وذلك بالإجابة عن إشكالات أهمها: "ما هي أهم المحمولات الاصطلاحية لمفهوم الرواية الرحلية؟، وكيف يمكن موضعتها ضمن خارطة الأجناس الأدبية؟، كيف تتجلى شعرية المفارقة الزمنية في "**رواية الحي اللاتيني**"[2]، كرواية رحلية عربية معاصرة، في خضم هذا التناقض الذي يجمع بين الزمن الأدبي للرحلة والزمن السردي للرواية؟.

2. مفاهيم نظرية:

يجب الإشارة في البداية إلى أنه ليس من السهل عرض مفهوم عام لأي مصطلح، بكيفية تسمح لنا ببناء تصور موحد له، بعيدا عن الاختلافات في الرؤى التي مردها الاختلاف في المشارب والأفكار والتوجهات التي أنتجته، وعلى هذا الأساس نتطرق إلى:

1.2 ماهية الزمن الروائي:

لقد اهتم النقد الحديث، بدراسة الزمن باعتباره هيكلا تقوم عليه بنية الشكل الروائي، من خلال إدراج مبحث الزمن في نظرية الأدب وممارسة بعض من تحديداته على الأعمال السردية، انطلاقاً من دراسة مختلف التعارضات بين زمن القصة وزمن الخطاب، وما ينتج عن ذلك من مفارقات سردية، "وقد تم ذلك حين جُعِلتْ نقطة الارتكاز ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط بين أجزائها"[3].

أما عرض الأحداث في العمل الأدبي فيكون بطريقتين: "إما، أن يتخلى -السارد- عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي"[4].

2.2 الرواية الرحلية الماهية والمفهوم:

يمكن أن ننطلق في بداية تعريفنا للرواية الرحلية -العربية المعاصرة-، من تبيان بعض خصائصها السردية المفارقة لها عن مثيلاتها في السرد، وكذا نسق الكتابة، بما يمكننا من الولوج إلى عرض باقي العناصر المعتمدة في الدراسة.

تُعَرفُ الرواية الرحلية -العربية المعاصرة- انطلاقا من انتمائها النوعي، بكونها، "شكلاً أدبياً تعبيرياً يصلح أن يمثل بفرادته الأجناسية، نوعاً أدبياً؛ له خصوصياته التي تشير إلى إضافة نوع أدبي جديد، من أهم ملامحه تعدد الملامح الشكلية. فهو نوع يشبه الرواية في تنوع عوالمه، إذ يستضيف كما هائلا من الأساليب والصيغ والخطابات، ولكنه يختلف عنها من حيث تقنيات السرد التي يهيمن عنصر الزمن وتنوع إيقاعه فيها. ويقترب من أدب الرحلات والسيرة الذاتية وأدب المذكرات من حيث تطابق الراوي والمؤلف وواقعيته وكذا ترتيب الزمن وتسلسله، ويختلف عنهما في طريقة التبئير. كذلك فإن مسألة تدوين الرحلة يكون -غالباً- أثناء أو بعد نهاية الرحلة مباشرة؛ خلافا لأدب المذكرات والسيرة الذاتية التي تتمحور حول استدعاء الذاكرة من قبل المؤلف"[5].

ويرى "**سعيد يقطين**" في كتابه "**السرد العربي**"، أن "خطاب الرحلة خطاب غير مفارق؛ فهو لا يقوم على المفارقات الزمانية بما فيها من استرجاع واستباق"[6]. حيث يخضع -غالبا- للتسلسل البنائي والزمن الطبيعي، "فيبدأ بسرد أسباب الرحلة وزمانها ثم يتناول مرحلة الانطلاق ويستمر بعدها السرد متصاعدا إلى أن ينتهي بسرد أحداث الوصول، ليتحول في مرحلة القفول إلى سرد تنازلي يستمر في تنازله إلى أن يصل إلى نقطة الانطلاق الأولى، إننا إذا إزاء فعل دائري يوازيه خطاب دائري"[7].

أما بالنسبة لجنس الرواية -بشكل عام- فالزمن لم يعد يسير على خطية ثابتة، وإنما أصبح التلاعب به أمراً عادياً لإظهار جمالياته السردية، ولعل ذلك لا يتأتى إلا من خلال المراوحة بين الوحدات الزمنية -المعروفة- (الماضي، الحاضر، المستقبل). وهو ما يناقض مبادئ الخطاب الرحلي (أدب الرحلة).

3. شعرية المفارقة الزمنية في رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس:

تتشكل الكينونة الزمنية للرواية من خلال سرد الأحداث، فالحدث هو الفعل، والزمن، هو الضابط لهذا الفعل، فضلا عن أن مادة الفعل السردي للرواية هي اللغة، واللغة بطبيعتها تفترض مَبْدَأَيْ الحركة (المفارقة) والتتابع (التسلسل)، المُتَعَلِّقِينِ بالزمن والذي يعد أحد أعمدة بنائها. ولمقاربة هذا البناء لابد من تقسيمه إلى محاور زمنية ممثلة بجملة من التقنيات السردية.

1.3 محور الأنواع الزمنية:

لقد تأكد لنا من خلال البحث أن جل الأعمال الروائية تحتوي نوعين من الزمن، أحدهما خارجي والآخر داخلي. ويمكن التفصيل في تجلياتهما داخل الرواية، كما يلي:

1.1.3 الزمن الخارجي:

ويسمى بالزمن التاريخي أو الطبيعي. ويعتبر هذا النمط، زمنا خطيا "متسلسلاً، يبدأ من نقطة معينة ثم يسير إلى الأمام حتى تنتهي القصة، والأحداث فيه تكون مرتبة وفق ترسيمة حدوثها في الواقع، بحسب الزمان حدث بعد آخر، دونما ارتداد في الزمان"[8].

يبدأ هذا الزمن في رواية الحي اللاتيني منذ انطلاق الباخرة من بيروت نحو باريس. والواقع إن إمكانية معرفة الزمن الخارجي لأحداث الرواية بشكل دقيق، من بدايتها إلى غاية النهاية، منوط باعتمادنا على المعطيات المذكورة في المتن، مثل هذين المقطعين:

- **المقطع الأول**: «قال فؤاد: إنني أقدم منك عهدا في باريس فأنا هنا منذ سنة 1947م، وقد أتيح لي أن أشاهد كثيرا من المظاهر»[9].

- **المقطع الثاني**: «وفي تلك اللحظة يقول فؤاد، إن هذه السنوات الثلاث التي قضيتها قد علّمتني من شؤون الوجود ما لم تعلمني إياه كتب الأدب والفلسفة»[10].

والمعطى الظاهر في أحد هذين المقطعين دال على أن بطل الحي اللاتيني كان في بداية عامه الأول من قدومه إلى باريس، ومن هنا يمكننا ضبط زمن الرواية وفق معادلة سردية بسيطة، وهي كالتالي: 1947م + 03 سنوات = 1950م، إذن 1950م هو حاضر أحداث الرواية. وينتهي هذا الزمن التاريخي بعودة البطل إلى بيروت (نقطة الانطلاق).

2.1.3 الزمن الداخلي:

ويسمى بالزمن النفسي أو الشخصي. حيث لا يخضع هذا النمط لقياسات الساعات وتراتبية الزمن الطبيعي (الزمن الخارجي)، بل يخضع لحالات الإنسان النفسية والشعورية، فهو زمن مختزن في الذاكرة، "ناتج عن حركات أو تجارب الأفراد الذاتية"[11]. كما يعتمد هذا الزمن على آلية المفارقات السردية من استرجاعات واستباقات، ما يسمح له بتجاوز الحدود الزمنية المعروفة (الماضي، الحاضر، المستقبل).

ويتجلى هذا الزمن في الرواية من خلال الصراع الداخلي للشخصيات، وللبطل خاصة، بين المعاناة والرغبة، معاناة الأنا في محاولتها للتمسك بالأيديولوجيا المشرقية العربية، التي لا تتقبل الثقافة الغربية -العولمية المتحررة-، والرغبة في الانفتاح غير المشروط على هذا العالم وثقافته المتحررة. وبهذا تشكلت محاور عدة، ثلاثية في تقسيمها، بلورت في تعالقها الزمن الداخلي للرواية،

ويمكن إجمالها في ما يلي: (الماضي، الحاضر، المستقبل)، (الواقع، المأمول، المستحيل)، (المرأة، الأدب، القومية). ويمكن أن نقدم هذا الجدول كمثال دال على حضور هذه المحاور في الرواية:

النوع :	الحضور في الرواية:	الصفحة:
الماضي:	«وأحس برعشة في جسده حين أرسل صدره تلك الزفرة، فقد خيل إليه أنه تحرر من عبء كان يثقل نفسه لعله هو الماضي ماضيه يسقط عن كاهله، ويضيع في النسيان».	05
الحاضر:	«أنت تنسى أنك في باريس، عش هنا فلن يجديك أن تعيش في بيروت، وأنت هنا، في باريس! ولن يجديك أن تعيش في ماضيك، وأنت في حاضرك».	78
المستقبل:	«كم أود أني الآن أموت، إذن لنسيت مستقبلي، وقتلت فكري، لو أنه لم يكن لي ماضي لما حلمت بغير الحاضر ولكن ماضيِّ المثخن هو الذي يخلق لي المستقبل ويجسمه بعيني شبحا رهيبا يفسد عليَّ كل لذة».	156
الواقع:	«ولعل نصيبًا من العِتاب يقع على عاتق القدر، هذا الذي جعلك تصل إلى باريس متأخراً يومًا واحدًا على الموعد الذي كان بالإمكان إمساكي فيه دون السقوط في الهاوية... ذلك هو الواقع: فلنواجهه كما هو، ما دمنا عاجزين عن تغييره».	261
المأمول:	«فكم كنت أتحرق شوقاً لأن أناديك بـ (خطيبي) أو (زوجي) بدلاً من حبيبي. والواقع أن ذلك كان ميسوراً الى لحظة قصيرة خلت... أنا أعجب هذه اللحظة كيف وَهِمتُ أن يكون باستطاعتي أن أناديك بخطيبي أو زوجي».	261-260
المستحيل:	«وأنفق أربع عشرة ساعة في القطار، أورثت في صدره ضيقا شديداً، ولكنه نسي كل شيء إذ دخل القطار (محطة ليون) عما قليل، سيكون في الحي اللاتيني. سيتحقق الحلم المستحيل. بعد ردح قصير، ستبدأ الحياة التي ما انفكَّ يعيشها في الخيال».	09

المرأة:	«إنَّ حاجتي إلى المرأة شديدة. ولكن هذا لا يعني أنّها لا تزال هي همي الأول.. لقد كانت كذلك يوم وصلت إلى باريس. أما الآن. فإن لي هموما كثيرة أخرى، ليست المرأة إلا أحدها. ولست أنكر أنّها تُعِينُني كثيرًا على مواجهة سائر هذه الهموم».	125
الأدب :	«إن أدبنا بحاجة إلى مثل هذه النزعات الثورية، وكل ما أتمناه أن أترجم هذه المسرحية يوما وأبلغها إلى القراء العرب، إننا مفتقرون إلى مثل هؤلاء الأبطال الفدائيين».	83
القومية:	«فكرت طويلا في هذا، ولكنني انتهيت إلى إننا مدعوون في المستقبل إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية لا تعني أحدا سوانا، وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها في مثل هذه القضايا، ولئن أنا تزوجت يوما، فلن أتزوج إلا فتاة عربية».	145

كما استعان **إدريس** في رسمه لخطوط هذا الزمن بوسائل دالة في شكلها الرمزي على عنصر الزمن كساعة السوربون، «وتوقف لحظات ليؤخر العقرب الكبير سبع دقائق، وما كاد يفعل حتى انفجرت ساعة السوربون القريبة تدق النصف بعد الثامنة، عجيباً إنها المرة الأولى التي لا تسبق فيها ساعتي؟، لا ريب أن القدر يعاكسني اليوم»[12].

2.3 محور الترتيب (الزمني):

يعالج هذا المستوى ما يسمى بالمفارقات الزمنية للسرد، وهي مختلف الانقطاعات بين نظام القصة ونظام الخطاب، وتحدث هذه المفارقات عندما يكون هناك "تباين بين زمن الحكاية المسرودة (متعدد الأبعاد) وزمن الخطاب (طولي)"[13]. ويعتمد هذا المحور على تقنيتي الاستباق والاسترجاع في خلق المفارقات الزمنية، والتلاعب بزمن الأحداث.

1.2.3الاسترجاع:

"الاسترجاع عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار"[14]، أي الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، سواء في الماضي القريب أو البعيد. ويمكن تحديد نوعين من الاسترجاعات داخل الرواية هما: الاسترجاع الخارجي، والداخلي.

1.2.3أ الاسترجاع الخارجي:

الاسترجاع الخارجي وهو "استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[15]. وقد وظفه **إدريس** للتعريف ببعض الشخصيات والكشف عن ماضيها، ومثال ذلك تقديم شخصية "**تريز**" خادمة الفندق «إنها أرمل فقدت زوجها في الحرب الماضية، وهي تعمل لتعيل أولادها الأربعة، وأكبرهم لا يتجاوز الثانية عشرة»[16].

ومن الاسترجاعات الخارجية أيضاً، مشهدٌ استحضر فيه بطل الرواية ذكرى وداع ناهدة وأهله قبل قدومه لباريس، عن طريق محفز تمثل في لحن عازف الأكورديون الضرير وهو يَعبرُ نفق المترو، حيث استغرق هذا الاسترجاع خمس صفحات (من 73 إلى 77). ومن الناحية السردية فهو أطول استرجاع في الرواية.

1.2.3ب الاسترجاع الداخلي:

الاسترجاع الداخلي وهو "استعادة أحداث وقعت ضمن الحكاية أي بعد بدايتها"[17].

ومن أبرز تجلياته في الرواية، عندما سمع البطل قطرات المطر تنقر سقف غرفته في الحي اللاتيني، إذ ذكّره هذا الأمر ببيته، ومثاله الآتي «وفي تلك اللحظة بالذات، سمع المطر ينقر سقف غرفته، فَأَحَسَّ قشعريرة تسري في جسمه، وتذكر غرفته في الوطن، هكذا كان هناك يسمع نقر المطر، فيشعر بنشوة دافئة أين منها هذا الإحساس المقرور، ما كان له هناك أن يحس بالبرد، ولو ظلت الثلوج تتساقط أيّاما، كانت هناك أمه، وإخوته وناهدة... أما هنا فلا تنفث هذه النقرات البطيئة على سقف غرفته إلا كآبة وأسى، ما أشد حاجته الآن إلى دفقة من ذلك الدفء!»[18].

إن الهدف من هذا الاسترجاع، مقارنة حدث ماضي بحدث آني يعيشه البطل تمثل في افتقاده لدفء الأسرة، والجو العائلي.

2.2.3 الاستباق:

والاستباق تقنية زمنية تعني "الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السرد، أو في الزمن اللاحق للسرد"[19]. وقد يأتي في شكل "تكهن بمستقبل الشخصيات، وقد يجعلها السارد في مكمن آخر على شكل إعلان، عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات"[20]. ويمكن أن نميز نوعين من الاستباق، هما: الاستباق الخارجي، والداخلي.

1.2.2.3أ الاستباق الخارجي:

يُعرَّف هذا الاستباق بأنه: "مجموعة من الحوادث الروائية التي يقدمها السارد، بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق، يتوقف المحكي الأول

فاسحاً المجال أمام المحكي المستبق، كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفته تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل"[21].

ومثالهُ في الرواية، الحديث الذي دار بين البطل وصديقه **"فؤاد"**، حول إمكانية زواجه من فتاة أجنبية، فرد "فؤاد" قائلا «فكرت طويلا في هذا، ولكنني انتهيت إلى إلغاء هذه الفكرة، إننا مدعوون في المستقبل إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية لا تعني أحدا سوانا، وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها في مثل هذه القضايا، ولئن أنا تزوجت يوما، فلن أتزوج إلا فتاة عربية»[22].

وهنا استبق **"فؤاد"** واقع مستقبله، وأجزم بعدم إمكانية زواجه من أجنبية، لما يحمله من رسالة نضالية، فكان لزاما عليه الزواج من عربية تعينه على هذه الرسالة.

2.2.3.ب الاستباق الداخلي:

وهو الاستباق الذي "لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني"[23]، إذ يختلف عن الاستباق الخارجي في كونه لا يخرج عن نطاق المحكي الأول.

ويتجلى مثالهُ في تفكير البطل بوجوب مماثلة تصرفات أصدقائه، كالآتي «إنك منذ اليوم ستحاول أن تقبس مثالهم، أترى حيويتهم هذه الجديدة كيف تنعش وجودهم جميعا، وتطل على أعينهم ضاحكة؟، لقد كنت تعرف رصانة كامل في بيروت، وتذكر حرصه الشديد على اجتناب الناس، ولم تنس بعد أنك كنت تُنحي باللائمة على زهير، وتنعي عليه هذا الحزن الدائم الذي كان يطبع حياته، وأسعد ألم تسمع هذه الضحكات المجلجلة التي كان يرسلها، وهو الذي كانت الصرامة دأبه في حياته العملية»[24].

يعطينا هذا المحكي الاستباقي استشرافا لمستقبل البطل. إذ يرى أن طباعه لا محالة ستتماهى مع تصرفات أصدقائه التي تغيرت بفعل التحرر الموجود في المجتمع الغربي، على غرار المجتمع المشرقي الذي كان أكثر تقييداً للحريات.

3.3 محور المدة الزمنية:

لقد عَرّف **"حسن بحراوي"** محور المدة الزمنية، في كتابه **"بنية الشكل الروائي"**، بقوله هو "وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث سرعتها أو بطئها"[25]. حيث يتشكل هذا المحور من تقنيات تساهم في تحديد الزمن السردي، أهمها تسريع السرد.

1.3.3 تقنيات تسريع السرد:

يلجأ السارد -أحيانا- ضمن مساحة الحكي، إلى تقديم أحداث على أخرى، إذ إن "تقديم بعض أحداث الرواية التي يستغرق وقوعُها فترة زمنية طويلة، ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكي،

يقتضي التركيز على الموضوع، صامتا عن كل ما عداه، معتمداً على تقنية تمكنه من طي مراحل زمنية عدّة، هي: الحذف (القطع)"[26].

1.3.3.أ الحذف (القطع):

وهو تقنية زمنية من تقنيات تسريع حركة السرد، حيث "تقتضي إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[27]. وقد وظف إدريس هذه التقنية في شكلين هما: الحذف المعلن، والضمني.

أ- الحذف المعلن:

وهو: "حذف فترات زمنية طويلة، لكن التكرار المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشراً من خلال الحكي ترتيب هذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف"[28]. وقد تجلى داخل الرواية في شكلين أحدهما محدد، والأخر غير محدد.

- الحذف المحدد:

الحذف في الرواية:	مدة الحذف:	الصفحة:
أسبوع طويل ينقضي منذ قدمت إلى باريس.	01 أسبوع.	25
هذه خمسة أشهر تنقضي منذ تعارفنا، وقد عشنا فيها خارج حدود الزمان والمكان.	05 أشهر.	156
وها هما يومان يمران يدرك الآن أنهما لم يعودا عليه بما كان يرجوه.	02 يوم.	210

هنا الحذف جاء محدداً بمدة زمنية، إلا أن الروائي قد أسقط ذكر ما وقع فيها.

- الحذف غير المحدد:

الحذف في الرواية:	مدة الحذف:	الصفحة:
ومرت لحظات استوت فيها الفكرة.	لحظات (غير معلوم عددها).	31
ولكن لم تمضي بضعة أيام حتى بان الإجهاد في عيني جانين.	بضعة أيام (غير معلوم عددها).	153

ثم مرت الأيام بطيئة ضجرة.	أيام (غير معلوم عددها).	236

وهنا جاء الحذف مغايراً للحذف المحدد إذ لم تحدد المدد الزمنية المحذوفة.

ب- الحذف الضمني:

وهو "الحذف الذي لا يُصرحُ به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط عند إحساسه بوجود ثغرة أو انقطاع في تسلسل الأحداث، بمقارنة الأحداث مع الحكي نفسه"[29]. حيث يُوظَّفُ للتنويه على مراحل معيّنة حصلت فيها أحداث مهمة، ولكن ضبط المدة هنا لا يهم بحيث يُركزُ على الحدث أكثر من التركيز على الفترة التي استغرقها، ومن أمثلته ما يلي:

الحذف في الرواية:	الصفحة:
ويضيف فؤاد بعد فترة صمت: أرأيتم هؤلاء المواطنين الذين يجتمعون على فنجان قهوة في الكايولاد.	82
وكان قد قطع كل أمل برؤية "جانين مونترو". فقد ظلّ ينتظرها أياما في غرفته ولقد عايشها ليالي طويلة أَرِقَ فيها حتى انهدّت قواه.	235

هنا السارد لم يُركز على تحديد الفترات الزمنية، بقدر ما ركز على الحدث ذاته.

لقد ساهمت هذه الأنظمة الزمنية على اختلاف محاورها، في تشكيل نظام الحكي، واشتماله على جمالية القص من خلال خلخلة البناء الزمني، بالإضافة إلى إضفاء روح التشويق وتوضيح أشياء مبهمة بأحداث مخالفة لسيرورتها الزمنية.

4. الخاتمة:

في خاتمة البحث نصل إلى أن الرواية الرّحلية -العربية المعاصرة-، في شكلها العام قد اشتملت على المزاوجة بين التراتبية الزمنية القائمة على التسلسل الكرونولوجي المنطقي لوقوع الأحداث وفق التاريخ الطبيعي، ونظام المفارقة الزمنية مجسدا في التلاعب غير الثابت للأحداث، ولعل هذا النظام الغريب القائم على المزج بين المتعارضات هو ما أكسب هذا النمط من السرد الروائي خصوصيته النوعية وجماليته الفنية وهو ما يعطينا شعرية زمنية، بعيدا عن الانتماء المطلق لأي نوع من الأنواع الأصل التي شكلته.

أما بالنسبة لرواية الحي اللاتيني للكاتب سهيل إدريس، فقد أدى فيها التنوع والتداخل الزمني بين (الماضي، الحاضر، المستقبل) إلى كسر خطية الزمن من خلال نظام المفارقة، وهو ما تجلى في

استخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق بشكل واضوح. كما استعان الكاتب بتقنيات تسريع السرد كالحذف بنوعيه، وذلك للتقدم بالحركة السردية وتجاوز الأحداث غير المهمة. وهذا ما جعل منها رواية رحلية -عربية معاصر-. غلب عليها الطابع المفارق للزمن. ولكن هذا الأمر لا يحكم جل الأعمال الروائية الرحلية إذ تختلف البنية الزمنية في كل رواية حسب الحاجة السردية.

الهوامش:

[1] **سهيل إدريس**، "أديب وناقد لبناني، ولد في بيروت سنة 1925م. درس في الكلية الشرعية وتخرج منها. لكنه تخلى عن زيه الديني ليمارس الصحافة، ثم استقال ليتابع دراساته العليا في باريس لتحضير الدكتوراه في الأدب العربي، وهناك نهل من معين الفكر الغربي أدباً وفلسفةً بما أغنى شخصيته وفكره، ولدى عودته إلى لبنان، أنشأ مجلة الآداب سنة 1953م، لتشكل دعامة أساسية للشعر التفعيلي والقصيدة النثرية والحداثة"، كما "شارك في تأسيس اتحاد الكتّاب اللبنانيين، وفيه نحى منحى الملتزم المنتمي إلى أمته وثقافته". كما قدم لنا تراثاً أدبياً ونقدياً متنوعاً. ومن أبرز مؤلفاته: القصص: (أشواق 1947م،...). الروايات: (الحي اللاتيني 1953م،...). المسرحيات: (الشهداء 1965م،...). الدراسات: (في معترك القومية والحرية،...). الترجمات: (الغثيان لسارتر،...). المعاجم: (المنهل، معجم فرنسي - عربي). ينظر: الجريدة -بيروت، (الأربعاء 31 أكتوبر 2018م)، سهيل إدريس في ذكراه العاشرة... حضور طاغ في الأدب والفكر، جريدة الجريدة، الكويت، ع3942، ص 20. و ينظر: عبد الرحيم جيران، (2006م)، في النظرية السردية، (رواية الحي اللاتيني مقاربة جديدة)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، ص 164-165.

[2] **رواية الحي اللاتيني** (1953م)، للكاتب سهيل إدريس، واحدة من أشهر الروايات العربية في القرن العشرين". وقد كتب إدريس روايته "متأثرا بكتابات سارتر الرّوائية، وبفلسفته الوجوديّة. وهي تعالج قضيّة المثقف العربي، وتطرح جملة من القضايا، تحاول من خلالها بناء الوعي العربي، والتحريض على العمل الوطني". كما يمكن إدراجها ضمن نمط الرواية الحضارية التي تصور العلاقة الجدلية بين (الذات والآخر)، وبين (الشرق والغرب). "ولئن اشتركت رواية الحي اللاتيني مع مختلف روايات الرّحلة إلى الغرب في الفكرة التي تعالجها، وفي ما تطرحه علاقة الشرق بالغرب من قضايا، فهي تتفرد بأساليب الطرح، وبطريقة الكتابة وذلك في تعالقها بالكتابة الوجودية لسارتر".

تروي الحي اللاتيني قصة شاب عربي (لبناني)، "مثقف ومفكر، ومتأمل في الحياة والوجود، دون أن نقف له على اسم". ذهب إلى فرنسا بهدف استكمال دراسته العليا والحصول على شهادة الدكتوراه، -ظاهريا-، لكن دوافعه الحقيقية للسفر تمثلت في:

- "محاولة استكشاف حقيقة الغرب الخيالية عن طريق التجربة والمعايشة، والتي انتحل لها تبريرات كثيرة، انتهت باكتشافه أن حقيقة الغرب ليست في الواقع سوى وهم، وخيال لحرمان وكبت وشعور بالقيد".

- البحث عن الحب والمرأة المثالية التي رسمها في مخيلته، وفي خضم هذا البحث يعيش البطل، تجارب عاطفية ينتهي بعضها بالفشل والآخر بالنجاح، ليدرك في النهاية أن الحب الذي بحث عنه، قابع منذ البداية في المشرق. ينظر: قيسومة منصور، (2013م)، اتجاهات الرواية العربية الحديثة (في النصف الثاني من القرن العشرين)، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، ص 124-138.

[3] ينظر: حسن بحراوي، (1990م)، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 107.

[4] المرجع نفسه، ص 106.

[5] ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، (2018م)، تقنيات السرد أساس أدبية الرحلة، جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي، الدورة الثامنة، عالم الخُضرة، الخرطوم، السودان، ط1، ص 09.

[6] المرجع نفسه، ص 208.

[7] ينظر: سعيد يقطين، (2012م)، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، ص 207.

[8] صبيحة عودة زعرب، (2006م)، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص 64.

[9] سهيل إدريس، (2006م)، الحي اللاتيني، (رواية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط14، ص 81.

[10] سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص 122.

[11] كريم زكي حسام الدين، (2002م)، الزَّمان الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، ص 53.

[12] المصدر السابق، ص 34-35.

[13] ينظر: عبد المالك مرتاض، (1998م)، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، ع240، ص 190.

[14] عمر عاشور، (2010م)، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، (دط)، ص 18.

[15] عبد المنعم زكريا القاضي، (2009م)، البنية السردية في الرواية، دار عين الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، مصر، ط1، ص 16.

[16] سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص 99.

[17] المرجع السابق، ص 112.

[18] المصدر السابق، ص 97-98.

[19] سمير روحي الفيصل، (2003م)، الرواية العربية، (البناء والرؤيا مقاربة نقدية)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، ص 121.

[20] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، مرجع سابق، ص 132.

[21] ينظر: أحمد مرشد، (2005م)، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، ص 145 .

[22] ينظر: سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص 145.

[23] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، مرجع سابق، ص 118.

[24] المصدر السابق، ص 17.

[25] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، مرجع سابق، ص 119.

[26] ينظر: أحمد مرشد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 284.

[27] المرجع السابق، ص 156.

[28] سعيد يقطين، (2005م)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، ص 123.

[29] حميد لحمداني، (2000م)، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، ص 77.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 264- 273

ظاهرة التناص في رواية الخيال العلمي الجزائرية "جلالة الأب الأعظم نموذجا"

The phenomenon of dissonance in the Algerian science fiction novel " His Majesty the Great Father "as a model.

فاطمة هلالي[1]   أ د .فارس لزهر[2]
fatima.helali@univ-tebessa.dz[1]   [2]FARES-LAZHAR@yahoo.com
جامعة العربي التبسي - تبسة / الجزائر

تاريخ الاستلام : 2020/06/15   تاريخ القبول:14 /2020/10   تاريخ النشر:2020/12/10





يدرس البحث ظاهرة التناص في رواية الخيال العلمي الجزائرية من خلال نموذج للكاتب حبيب مونسي رواية "جلالته الأب الأعظم"، وذلك بالبحث في إمكانية استيعاب رواية الخيال العلمي للتناص كظاهرة أدبية بعيدة نوعا ما عن الخيال العلمي، وقد اتبعنا منهج وصفي تحليلي في رصد مواطن ظاهرة التناص وتحليلها وبيان أبعادها الدلالية .

الكلمات المفتاحية : تناص، خيال، علم، رواية، ظاهرة

ABSTRACT:

This research examines the phenomenon of dissonance in the algerian science fiction novel,the corpus selected is the novel of Habib MouNsi " His majesty the greatest father",The aim is to examine the possibility of existence of dissonance in the science fiction novel as a literary phenomenon which is not too close to science fiction. Our approach is descriptive and analytical in order to scrutinize the elements of dissonance,to analyse it and deduct their semantic dimensions

Key words :Dissonance, fiction , science , novel, phenomenon.

مجلة لغة – كلام / مخبر اللغة والتواصل / المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

[1] المؤلف المرسل: فاطمة هلالي

1. مقدمة:

يقوم السرد كجنس أدبي على بناء فني متميز ما جعله يحظى بالعديد من الدراسات لاسيما الخطاب الروائي، باعتبار الرواية الجنس المسيطر على الساحة السردية العربية خاصة، ونظرا لاستجابتها لمعطيات العصر.

فالرواية مرآة الواقع وفضاء للخيال ولا تخلو من منظور إيديولوجي ومنطلق فكري مهما كان نوعها ، ورواية الخيال العلمي هي أبرز الروايات التي جسدت هذه الفكرة رغم قلة الدراسات التي تناولتها ،فهي نوع حديث النشأة في الوطن العربي عامة وفي الجزائر خاصة؛ حيث تتخذ من العلم نقطة الفصل بينها وبين غيرها من الروايات .

من هنا نتساءل هل يمكن لرواية الخيال العلمي أن تنطوي على آليات تجعلها تتمطط لتساير مختلف الأجناس الأدبية ؟أو بعبارة أخرى هل تستوعب رواية الخيال العلمي مختلف الظواهر الأدبية "التناص" مثلا؟ بمعنى هل يمكن أن تقوم علاقة بين الأدب والعلم تسمح بوجود "التناص" كظاهرة نصية بعيدة نوعا ما عن العلم ومنجزاته في هذا الجنس الأدبي الجديد ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال هذه المقالة.

التناص ظاهرة أدبية برز كمصطلح على يد البلغارية جوليا كرستيفا ،وقد اختلفت وتعددت تعريفاته نظرا إلى اختلاف نشأته قديمة أو حديثة ،عربية أو غربية ،ولن نخوض كثيرا في التنظير للتناص ، وستكون الدراسة تطبيقية من أجل تقصي مكامن هذه الظاهرة.

يذكر سعيد سلام تعريف جوليا كريستيفا للتناص والذي قصدت به :«جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى .وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص»[1]

ف كرستيفا أطلقت هذا المصطلح "تناص" بعد بلورتها لأفكار ميخائيل باختين، ثم تلاها رولان بارت وغيره من النقاد ،حيث يقول عن النص أنه: «منسوج تماما من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية سابقة أو معاصرة ،تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة»[2]

أي أن النص عبارة عن معارف سابقة تتداخل فيها الثقافات واللغات والاقتباسات في نسيج واحد هو ما يشكل النص، ولعل التناص في أبسط صوره يعني : «أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي و تندغم فيه ليشكل نص جديد واحد متكامل»[3]

إذا فالنصوص تتولد من بعضها البعض وتأخذ من بعضها بصورة مباشرة أو غير مباشرة في تداخل للنصوص وتفاعلها تحت ما يسمى "التناص".

يتناول هذا البحث دراسة تطبيقية تحليلية لنماذج التناص التي تضمنتها رواية "جلالته الأب الأعظم "للكاتب حبيب مونسي ؛حيث شكل التناص حضورا واسعا على امتداد الرواية وأصبح ظاهرة تستري الانتباه الأمر الذي دفعنا إلى تتبع أنواعه المختلفة في الرواية ،وقبل البدء في رصد هذه الظاهرة لابد من تقديم تلخيص سريع لأحداث الرواية ،حتى نضع القارئ أمام موضوعها ورؤيتها:

تبدأ الرواية بخمس رسائل انتحارية مكتوبة من طرف أشخاص من مختلف بلدان العالم ؛حيث وضعوا حدا لحياتهم البائسة التي أصبحت تحت سيطرة الآلة وجعلتهم أشياء تابعة لنظامها ،ثم يقدم لنا الكاتب الرجل المعجزة الذي سيخلص البشرية من الذل والهوان ومن القديم والماضي، لتصبح البشرية آلات مبرمجة تحت ما يسمى العقل الجبار الذي يعود للرجل المعجزة حيث أحدث تغييرا جذريا للبشرية جمعاء وقسمها إلى ثلاث وثلاثين طبقة آخرها طبقة العمال وهم "العرب" ،وهذا كله يتم وفق المجالس الثلاثة الكبرى :المجلس الديني ،المجلس العسكري ،المجلس التربوي.

ثم يستحضر الرجل المعجزة الصبي موسى الذي ينتمي إلى طبقة العمال ،ويتخذه ولدا له بعد رغبة اشتار الحسناء التابعة لحريمه، فيتلقى موسى الرعاية والتعليم بأعلى التقنيات ويحاول البحث عن الحقيقة من خلال رحلة استكشافية عبر العالم أين يكتشف ما آلت إليه البشرية التي أصبحت آلات مسيرة من طرف العقل الجبار للرجل المعجزة ،فيحاول "موسى" أن يعيد هذه الآلات إلى إنسانيتها وما فطرت عليه منذ أبو البشرية آدم عليه السلام ويبدأ "موسى" مهمته مع مجموعة من المنبوذين والمهمشين لتكلل محاولاتهم بالنجاح ويقتل الرجل المعجزة على يد كاهنه جوراس الذي كان ذراعه الأيمن ،ويتم القضاء على نظام العقل الجبار واستبداله بنظام آخر كان مألوفا لدى موسى وغيره من المنبوذين والذي وافقت تعاليمه كل زمان ومكان وهو الدين الإسلامي.

.2التناص الديني :

يقصد بالتناص الديني :«تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية ...مع النص الأصلي للرواية »[4]

وهذا النوع من التناص يكاد يغطي مساحة الرواية تقريبا وهو توظيف مقصود ذلك أن الكاتب ينطلق من منظور ورؤية دينية في بناء أفكاره التي شكلت أحداث الرواية.

حيث ساهمت في إثراء الفكرة المطروحة وفي البناء الفني للرواية، ويمكن رصد الأنواع التالية من التناص الديني في الرواية :

1.2 تناص مع القرآن الكريم :

تظهر ثقافة الكاتب الدينية من خلال تناصه مع القرآن الكريم و من أبرز الأمثلة على ذلك :«ولما آنس الرجل المعجزة منهم ذلك»[5] ، فاستخدام الفعل- آنس-يحيلنا بصورة مباشرة إلى الآية القرآنية في سورة القصص في قوله تعالى :«فلما قضى موسى الأجل وسار بأهله ءانس من جانب

الطور نارا قال لأهله امكثوا إني ءانست نارا لعلي ءاتيكم منها بخبر أو جذوة من النار لعلكم تصطلون»[6]

هذه الحيلة الفنية في استخدام لغة القرآن الكريم والرجوع إلى النص القرآني واستنطاقه أثرت في أحداث الرواية فكريا ودلاليا ومنه التأثير في القارئ، وأيضا :«وأسرت في نفسها عزمها على البقاء هنا أطول مدة ممكنة»[7] الكاتب في هذا المثال يتناص مع سورة يوسف عليه السلام ليبين رغبة اشتار ودهائها من أجل المكوث في القصر ، يقول تعالى في كتابه الحكيم:«قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرها يوسف في نفسه ولم يبدها لهم قال أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون »[8]

فالفعل "أسر" مستوحى من القرآن الكريم ،وهذا ما أضفى على الخطاب بعدا تأثيريا ذلك أن القرآن الكريم مصدر غني بالدلالات والإيحاءات الصريحة والضمنية ،فاستقى هذا الخطاب قوته التأثيرية في نفس القارئ من قوة تأثير القرآن الكريم وبلاغته.

كما يتجلى التناص بوضوح في :«ظلت الحسناء في مكانها جالسة ،لا تتحرك ،تحدق فيه مندهشة مضطربة. تقاذفها الشكوك والمخاوف ،وسمعت الصوت في أعماقها ينتهرها و يأزها أزا.. قومي أيتها الحمقاء ..قومي قدمي الولاء لجلالته ،فقد شرفك باختيارك..»[9]

فهذا التصوير للحسناء وهي في حضرة الرجل المعجزة وما يختلج صدرها من مخاوف عبر عنها الكاتب بعبارة "تأزها أزا" مستوحاة من القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة مريم :«ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا »[10]جاء في تفسير الطبري لهذه الآية :« ألم تر يا محمد أنا سلطنا الشياطين على أهل الكفر ،تحركهم بالإضلال ،وتغريهم بالمعاصي حتى يواقعوها إزعاجا وإغواء شديدا»[11]فالصوت الصادر من أعماق الحسناء الناتج عن الاضطراب والشكوك والمخاوف والذي دفعها للقيام بالولاء للرجل المعجزة الضال والظالم هو تماما كصوت وسوسة الشياطين للكافرين التي تغريهم بالمعاصي وتدفعهم إلى الضلال.

ونلمح تناصا آخر في :«أطرقت دينا، ثم نفضت غدائرها الشقراء عن وجهها وقالت:-قضينا كل هذه المدة في سفرنا ..غريب ..غريب حقا لقد خيل إلينا أننا مكثنا يوما أو بعض يوم .. ارتسمت علامات الحيرة والعجب على وجه الضابط وهمس :- كنتم في سفر ..استغرق يوما أو بعض يوم...ما يعادل أكثر من سنة عندنا ..هل توقف الزمن ..أين كنتم ..؟»[12]

هذا التناص يحيلنا إلى قصة أهل الكهف الذين لبثوا في كهفهم زمنا طويلا ما يخيل إليهم أنه يوم أو بعض يوم يقول تعالى في سورة الكهف :«وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاما فليأتيكم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا»[13]

فاستخدام الزمن كحيلة وإيهام الضابط أنهن سافرن عبر الزمن وكن مغيبات عن عالم الضابط تماما كما كان أهل الكهف في قريتهم ،هو سفر غير منطقي في ذهن الضابط ؛لكن له مبرراته في

الرواية ذلك أن زمن الأحداث في الرواية قد بلغ أوج التطور العلمي وكسر كل مألوف وغير كل ما هو إنساني طبيعي، فأصبح عصرا الكلمة فيه للآلة وحدها، وأصبح السفر عبر الزمن فيه أمرا طبيعيا، إنه عالم رؤية الكاتب ومنظوره في بناء الأحداث وتطورها في الرواية. فاستدعاء النص القرآني هو في الحقيقة تعبير عن عقيدة الكاتب الإسلامية وقناعاته الشخصية ومنظوره الإيديولوجي المتشبع بالثقافة الدينية الإسلامية.

2.2 تناص مع السنة والحديث النبوي الشريف:

على غرار التناصات القرآنية التي طغت على هذا النص الروائي ،نجد الكاتب يلجأ إلى نوع آخر من التناص الديني هو التناص مع السنة النبوية والحديث الشريف ،فهذا المزج بين القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة أعطى لهذا الخطاب الروائي قيمة بلاغية وفكرية وبعد فني جمالي ،ويمكن رصد بعض التناصات من السنة النبوية في ما يلي :

«رفع العجوز بصره إلى الواقف أمامه ،وارتسمت آيات الذعر على وجهه الشاحب الغارق في لحية شعثاء غبراء، وازدادت عيناه الغائرتين توقدا ،تحمل في كل ذبة من أهدابها آلاف الرعشات التي طالما انتابته ،وهو يرى خلسة جنود الدورية يلتفتون إليه..» [14]

إن المقطع مقتبس من الحديث الشريف ومتناص معه من خلال التوصيف الدقيق للشيخ عبد الجليل أحد المنبوذين ،وتبيين حاله وما آل إليه بعد أن نبذه العقل الجبار ولفظته الآلة، فأصبح منهكا مهمشا ويتأكد هذا التناص من خلال استخدام لفظي "شعثاء وغبراء " وهو ما ورد في وصف الرجل الذي يطيل السفر فتبدو علامات التعب والإرهاق عليه ،عن أبي هريرة رضي الله تعالى عنه قال ،قال رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم :«...ثم ذكر الرجل يطيل السفر أشعث أغبر يمد يديه إلى السماء يا رب ومطعمه حرام ومشربه حرام وملبسه حرام وغذي بالحرام فأنى يستجاب له » [15]

كما نستدل على التناص من السنة في هذا المقطع :«تذكر أنه قد سلك كل السبل للوصول إلى المبايعة الأولى ،مستخدما قدراته العجيبة لتحويل الأصوات لصالحه » [16]

فلفظ "المبايعة " مذكور في الحديث الشريف أكثر من موضع ومن أمثلة ذلك عن أبي حازم قال:

« قاعدت أبا هريرة خمس سنين فسمعته يحدث عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: كانت بنو إسرائيل تسوسهم الأنبياء كلما هلك نبي خلفه نبي وإنه لا نبي بعدي وستكون خلفاء فتكثر قالوا فما تأمرنا قال فوا ببيعة الأول فالأول وأعطوهم حقهم فإن الله سائلهم عما استرعاهم.» [17]

فالرجل المعجزة كان القائد لكل البشرية ،وقد استخدم كل الطرق للسيطرة على العالم أجمع وتحويل الأصوات لصالحه من خلال أول مبايعة في هذا النظام العالمي الجديد ، وفي الحديث الشريف يحذرنا الرسول صلى الله عليه وسلم من زمن تكثر فيه الخلفاء والفتن ويوصينا باتباع الخليفة الذي تمت مبايعته أولا ،فالكاتب اقتبس من السنة لفظ المبايعة ،وهذا يوحي أنه أراد أن يؤكد في خطابه أن الدين الاسلامي هو الدين الوحيد الصالح لكل زمان ومكان وأنه لم يترك صغيرة

ولا كبيرة إلا وضحها وبينها بما في ذلك أمور الخلافة والسياسة ،وأن الحاكم أو الخليفة له حقوق على شعبه شريطة أن يكون عادلا ويشهد الناس له بذلك ويبايعوه على الخلافة.

و«أكبت عليه ودفنت رأسها في صدره ،وسالت دموعها ،وهي تحاول إخفاءها ولا تستطيع .أما الفتى فأحس بحرارة الدمع تقع على نحره وحرارة أخرى ترتفع إلى شمه ،وكأنها بعض رائحة المسك ..»[18]

فكلمة المسك مأخوذة من السنة النبوية الشريفة وذكرت في عدة مواضع من بينها قول أنس :«ما شممت عنبرا قط ولا مسكا ولا شيئا أطيب من ريح رسول الله صلى الله عليه وسلم ولا مسست شيئا قط ديباجا ولا حريرا ألين مسا من رسول الله صلى الله عليه وسلم»[19]

و يأخذ الكاتب من السنة ليغذي بها خطابه الروائي ويؤثر في قارئه :

«نظر موسى إلى الرجال من حوله وقال :- أنتم أعلم بشؤون إدارتكم مني ،ولكني أقول لكم أننا لا نستطيع أن نعتمد على العناصر الشابة لأنها تحت سيطرة العقل الجبار»[20] فعبارة "أنتم أعلم بشؤون إدارتكم مني "مستوحاة من الحديث الشريف عن أنس« أن النبي صلى الله عليه وسلم مر بقوم يلقحون فقال لو لم تفعلوا لصلح قال فخرج شيصا فمر بهم فقال ما لنخلكم قالوا قلت كذا وكذا قال أنتم أعلم بأمر دنياكم »[21] فالرسول صلى الله عليه وسلم هو القدوة والقائد وإليه يرجع المؤمنون في الاستفسار والمشورة عن كل ما يغيب عنهم ، فجعل صلى الله عليه وسلم هذا الأمر الدنيوي أمرا يخص القوم لأنهم أدرى بهذه الأمور الدنيوية، كذلك نجد الكاتب يستقي من هذا الحديث في خطابه ،فجعل موسى بمثابة القائد الذي يستشيره الرجال ،فترك هذا الأمر إليهم لأنهم أدرى بما حدث معهم وهم الذين كانوا تحت سيطرة العقل الجبار وبالتالي هم يعرفون كل التفاصيل أكثر من موسى لأنه لم يكن مغيب العقل أو الجسد مثلهم.

3. تناص أسطوري :

تميزت رواية حبيب مونسي بالتنويع في التناصات ،فنجد نوعا آخر من التناص تأبى الرواية البوح به هو التناص الأسطوري يقول الكاتب :« اشتار غمغم شيئا وقال ،مشرقية إذن ؟»[22]

فاستحضار أسطورة اشتار وتوظيف هذا الاسم كرمز ،له بعد دلالي وفكري ف:«INANN عشتار أو أشتار أو اشتار أو عشروت أو عشتاروت هي إلهة الحب والحرب عند البابليين وكلمة عشتار بالعبرية معناها نجمة الصباح وكان يرمز لها بالأسد. ومعبدها الرئيسي كان في ننوى عاصمة موصل»[23] إن أسطورة اشتار تتجلى في نص الرواية من خلال اسم الوصيفة التي تتميز بالجمال والإغواء حيث أعدتها الآلة لهذا الغرض "المتعة واللذة ":

وهذا ما جعل الرجل المعجزة يسقط أمام جمالها وأنوثتها ويفقد السيطرة على ذاته :فهي مصدر للحب والجمال كما هي الآلهة اشتار وأيضا مصدر للحرب والكره من خلال ما تكنه للرجل المعجزة الذي أثار في نفسها الاشمئزاز. فالكاتب وفق إلى حد بعيد في ربط ما هو أسطوري بما هو علمي في قالب أدبي فني مميز.

واستدعاء أسطورة اشتار هو رغبة في إعادة بعث التراث ووصل الماضي بالحاضر ،وصل الفكر الأسطوري الخرافي القديم بالفكر العلمي الحداثي المتطور ،فكانت أسطورة اشتار قناعا ورمزا للجمال والحب في عصر التقنية ،وهي تجسيد للحظة صراع بين الحب والحرب :الحب هذه الغريزة التي فطر عليها البشر منذ الأزل والتي كانت سببا في حروب على مر التاريخ ،هي الآن تبعث من جديد في عالم تحكمه الآلة بالتفكير العلمي كما حكمته الآلهة بالتفكير الأسطوري.

4. تناص الشخصيات التراثية والتاريخية :

يوظف الكاتب الشخصيات التراثية ؛وذلك من خلال تناص غير مباشر نلمحه في شخصية الحسناء اشتار التي تشبه الحسناء شهرزاد في ألف ليلة وليلة ؛فإذا استطاعت شهرزاد بحنكتها ودهائها تغيير فكر الملك شهريار والنجاة من الموت بعد أن كان يقتل كل فتاة بعد قضاء ليلة معها ،نجد الكاتب يجعل من اشتار شهرزاد زمانها حيث استطاعت هي الأخرى بذكائها وجمالها إغواء الرجل المعجزة لأنها :«تختلف عن سابقاتها اللواتي كن يرتجفن كالورقة في مهب الريح» [24]

تماما كما كانت شهرزاد مختلفة وقوية ،وتمكنت اشتار من منعه من نقلها إلى قصور الملذات التي أعدها لحريمه بعد قضاء ليلة مع كل واحدة فكل :«فتاة تجتمع بجلالته لا تعود إليه ثانية أبدا ،بل تبعث إلى قصر من قصور اللذة المخصصة لسادة الطبقة الثانية» [25] حيث تتناص شخصية الرجل المعجزة أيضا مع شخصية الملك شهريار حيث:

« استطاع الرجل المعجزة أن ينشئ لنفسه حريما فريدا حشد فيه أولا كل فتاة أرادت أن تهب نفسها لجلالته خلال تقلبه في أطراف الأرض» [26] كما كان الملك شهريار.

و وردت في الرواية شخصيات تراثية تاريخية دينية نكشف عنها من خلال أسماء بعض الشخصيات الحاضرة في الرواية مثل : الشيخ عبد الجليل ،الطبيب الجراح خالد ،المهندس عيسى ،أمينة نشيطة متطوعة ،وأحمد...فهذا التوظيف لهذه الأعلام الرمزية يتناص مع شخصيات ذات دلالة دينية تاريخية :عيسى عليه السلام ،خالد بن الوليد ،آمنة بنت وهب .. يجعلنا نتساءل عن السبب ؟

و يعود السبب إلى أن الكاتب متشبع بالمرجعية الدينية وبعقيدته الإسلامية ،لكنه أيضا يوظف أسماء أجنبية :فولقا ،روزا، دينا ، جوراس ..فهذا المزج بين الشخصيات ليس اعتباطيا ،بل يكشف لنا عن رؤية أراد الكاتب إيصالها للقارئ و هي دعوة إلى التعايش السلمي على اختلاف الجنسيات والانتماءات والديانات. كما ساهم هذا التوظيف للشخصيات في رسم بنية فنية متميزة تسيرها أحداث الرواية .

كما نشير إلى أن أسلوب السرد في هذه الرواية يتناص مع أسلوب ألف ليلة وليلة فيظهر الكاتب متأثرا بهذا النمط السردي ؛حيث نسج على منواله روايته وهنا نكون –كما يقول الروائي فيصل الأحمر :« ...بصدد وضع اليد على حداثة الخطاب الروائي العلمي في الجزائر ...من باب كون الخيال

العلمي عموما بعيد شيئا ما عن التناص والحوار بين النصوص وتناول الماضي ...الخ وكلها عناصر تنتمي إلى دائرة الأدب العام لا العلمي فهذا اعتراف صريح على تميز الرواية ومزاوجتها بين ما هو علمي وما هو أدبي»[27]

ويمكن رصد هذا الأسلوب السردي في :

«دخلت الوصيفة قصر الحريم وقالت دون أن ترفع بصرها إلى الحسناء الجالسة على وسادة من الحرير الأسود في ثياب شفافة »[28]

فهذه الصورة تعود بنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة ،لكنها في عالم المستقبل عالم الخطاب الروائي وهو عالم طغت فيه الآلة على كافة ميادين الحياة ،وهنا تظهر براعة الكاتب في المزاوجة بين ما هو موروث تاريخي مع ما هو علمي حداثي فيضع القارئ في حيرة بين عالمين ،عالم مضى وانقضى وعالم المستقبل والآلة.

كما يرد هذا المقطع الذي يربطنا ربطا مباشرا بمصير شهرزاد مع الملك شهريار فإما أن تنجح في النجاة من الموت وإما أن يكون مصيرها كسابقاتها، كذلك نجد الكاتب يجعل حياة الحسناء معلقة بحلين: «بل يتعلق مصيرها بحلين :فإن رضي عنها جلالته استبقاها في الحريم مدة ثم تتحول إلى خادمة أو وصيفة وإلا أمر ببعثها إلى قصر من قصور الملذات في أطراف المعمورة ،ولطبقة من الطبقات»[29]

هذه المشاهد من حريم وقصور وأثاث وحرير وجواري شبيه بما نجده في سرد حكايات ألف ليلة وليلة ،فالجواري اللاتي كن يرقصن في قصور الملوك لمتعتهم وراحتهم وحدهم هو ما نجده في الرواية خاصا للرجل المعجزة وحده :«لتكون لي في هذه الليلة خالصة من كل الشوائب تامة الأنوثة»[30]

كما كشفت القراءة عن وجود تناص تاريخي ،تمثل في استحضار لفظ "التطهير" في العديد من المواضع من بينها :

«طهرنا فكره من الأحاسيس التي تصاحبه منذ فجر التاريخ»[31]

فلفظ التطهير يحيلنا إلى فكرة التطهير عند "أرسطو" في الدراما من خلال تطهير نفس المتلقي من الشرور بإثارة الشفقة والخوف لديه لما آل إليه حال البطل ،كذلك نجد الرجل المعجزة جاء ليطهر البشرية من ماضيهم ويعيد بعثهم كآلات تخضع له ولعقله الجبار فيثير فيهم الخوف والرعب :«عولنا على التطهير تطهير الدنيا من ماضيها الأسود »[32]

فاستلهام الكاتب من التاريخ لإثراء خطابه السردي راجع إلى أنه وجد في التاريخ ما يخدم خطابه ورأى فيه وسيلة فنية تحقق رؤياه بالعودة إلى الموروث في زمن انقلبت فيه كل المفاهيم ،ولعلها دعوة مبطنة إلى التمسك بالتراث وأصالته وعدم إلغائه في النظام العالمي الجديد ، وهي محاولة إلى تغيير الطابع المادي والسلطوي الذي طغى على عالم الرواية ومنه على الواقع ،وهذا ما

نلمحه في شخصية الرجل المعجزة الطاغي الذي يتملكه حب السيطرة وقمع الحريات باسم النظام العالمي الجديد.

4.خاتمة:

كحوصلة لهذه الدراسة ،فإن رواية حبيب مونسي "جلالته الأب الأعظم " ثرية بتناصات متنوعة دينية ،أسطورية، تراثية .

-استحضار النصوص وتفاعلها في نسيج واحد كشف عن عمق رؤية الكاتب ،ومدى وعيه في معالجة حياة الإنسان في ظل التقدم التكنولوجي وبالتالي فإن إمكانية استيعاب رواية الخيال العلمي لظاهرة التناص الأدبية، أمر مشروع ولا غبار عليه .

- المزاوجة بين العلمي والأدبي في قالب سردي يعد ميزة فنية جمالية تكشف عن قدرة الكاتب وتحكمه في خطابه الروائي ،حيث وظف التناص توظيفا خادما لعالم خطابه وارتقى به من الأدبية إلى العلمية في قالب سردي هو"رواية الخيال العلمي" ،أو ما يعرف بالرواية المستقبلية ذلك :

«الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا »[33]

<u>الهوامش :</u>

1:سعيد سلام التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث ،إربد،الأردن،ط1، 2010،ص 119.

2:عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن،ط1، 2006،ص142.

3:أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط2، 2000،ص11.

[4]:المرجع نفسه ،ص37.

5:حبيب مونسي :جلالته الأب الأعظم الخطر الآتي من المستقبل، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،دط،2002،ص43.

[6]:القرآن الكريم :سورة القصص الآية29.

[7]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم،ص69.

[8]:القرآن الكريم :سورة يوسفالآية77.

[9]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم ،ص73.

[10]:القرآن الكريم: سورة مريم،الآية83.

11:أبي جعفر محمد بن جرير الطبري: مختصر تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، عالم الكتب الحديث،بيروت،لبنان،ط1، 1985،ص43/مجلد2.

[12]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم،ص257.

[13]:القرآن الكريم: سورة الكهف الآية19.

[14]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم ،ص171.

15:محي الدين النووي: شرح الأربعين النووية، دار الجوزي،القاهرة،ط1، 1972،ص231.

[16]:المرجع نفسه،ص79.

[17]:المرجع السابق: شرح الأربعين النووية،ص231.

[18]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم ،ص121.

[19]:المرجع السابق: شرح الأربعين النووية،ص86،جزء/15.

[20]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم،ص198.

[21]:المرجع السابق: شرح الأربعين النووية،ص118،جزء/15.

[22]:المرجع السابق: جلالته الأب الأعظم،ص81.

[23]:المعرفة www:http//M.marefa.org

[24]:المرجع السابق :جلالته الأب الأعظم،ص76.

[25]:المرجع نفسه،ص134.

[26]:المرجع نفسه،ص67.

28:فيصل الأحمر: حداثة الخطاب في أدب الخيال العلمي الجزائري، جامعة جيجل،2009،ص9.

[28]:المرجع السابق :جلالته الأب الأعظم،ص65.

[29]:المرجع نفسه،ص69.

[30]:المرجع نفسه:ص70.

[31]:المرجع نفسه،ص66.

[32]:المرجع نفسه،ص57.

34:مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان،بيروت،دط،1974،ص503.

.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 274- 288

عتبات النص في رواية بماذا تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا-مقاربة دلالية-

The thresholds of the text in a novel of what the wolves dream of Yasmina Khadra - Semantic approach -

أسماء بن عيسى[1]   حليمة بلوافي[2]
[2]halimabelouafi2018@yahoo.com   benisafasmaa@gmail.com[1]
مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث
المركز الجامعي بلحاج بوشعيب لعين تموشنت-

تاريخ الاستلام: 2020/10/04   تاريخ القبول: 2020/11/11   تاريخ النشر: 2020/12/10





تندرج هذه الدراسة في إطار ما اصطلِح على تسميته في النقد المعاصر " عتبات النص " ، إذ سنقوم باستثمار إجراءات هذا المفهوم النقدي دلاليا في مقاربة النص السردي الموسوم " بماذا تحلم الذئاب؟" للروائي ياسمينة خضرا. فالعتبات النصية التي ظهر الوعي بها بعد توسع مفهوم النص ليست مجرد حلية ترصع فضاء المتن أو سد فراغ، بل تمتلك قيمة كبيرة؛ كونها تضمن للقارئ تأشيرة المرور ، حيث تضعه أمام مفاتيح تأويلية تمكنه من فكّ شفرته.

كلمات مفتاحية: عتبات النص.. الدلالة.. بماذا تحلم الذئاب؟.. ياسمينة خضرا.

ABSTRACT:

This study falls within the framework of what has been called in contemporary criticism "the thresholds of the text", as we will invest the procedures of this critical concept connotation in the narrative textual approach, "What do wolves dream about?" The novelist, Yasmina Khadra. The textual thresholds that awareness emerged after the expansion of the concept of the text are not just an ornament studding the Matn space or filling a vacuum, but rather have a great value; it guarantees the reader a traffic visa, as it places it in front of explanatory keys that enable him to decipher it.

Key words: thresholds; Significance; What do wolves dream about?; Yasmina Khadra.

[1] المؤلف المرسل: أسماء بن عيسى

1. مقدمة:

لم تكتف الدراسات النقدية المعاصرة بالنصوص الأدبية شعرا كانت أم نثرا، بل تجاوزتها إلى الاهتمام بكل ما يرد في إصداراتها من مرفقاتٍ لها من الأهمية بمكان ، سواء للمتن الذي تعمل على إثبات هُويّته لحظة التلقي و الاستهلاك ، أو للقارئ الذي تسعفه في قراءة النص و استكشاف دلالاته العميقة.

و عليه بناء على ما سبق، و تحديدا النقطة الثانية سننطلق منها في مقاربتنا للنموذج السردي الذي جاء ذكره في العنوان، و ذلك بغية استفراغ كوامنه و طاقاته الدلالية انطلاقا من عتباته المحيطة التي تسيّجه. ومنه نطرح الإشكالية المنهجية التالية: **ماهي دلالات العتبات النصية في رواية بماذا تحلم الذئاب لياسمينة خضرا؟.**

و قد رأينا لمن الضروري قبل الشروع في الممارسة التطبيقية أن نقف وقفة تنظيرية مختصرة لماهية المفهوم الرئيس ، و كذا إجراءاته التي سنشتغل عليها. و نظرا للسعة التي يتميز بها، ذلك أن العتبات تقع في منطقة متأرجحة بين الخارج و الداخل ، فإننا سنقتصر على العتبات المحيطة الخارجية فقط.

2. ماهية العتبات و الإجراءات التطبيقية:

1.2 ماهية العتبات:

إن أول قضية تستلزم البحوث الإنسانية معالجتها هي قضية المصطلح و تحديد ماهيته ، ذلك أن تحديدها أساسٌ يبنى عليه ما يتبعه من خطواتٍ لاحقة.

و لما كان موضوع هذه الدراسة جزء لا يتجزّأ من تلك البحوث، فإنه كان لزاما علينا أن نعرّج بشكل مقتضب على مفهوم" العتبات النصية" أو ما يعرف بالنصوص الموازية في جانبها اللغوي و الاصطلاحي.

فالعتبة في اللغة يراد بها "أسكفة الباب" ، حيث اتّفقت على ذلك أغلب المعاجم العربية التي نذكر منها الصحاح للجوهري الذي جاء فيه : " و العَتَبُ: الدّرَج؛ و كل مرقاةٍ منها عَتَبَةٌ؛ و الجمع عَتَبٌ و عتَباتٌ. والعتبة أسكفّة الباب، و الجمع عتبٌ"[1].

و كذلك في المقاييس ، إذ يقول ابن فارس: " العين و التاء و الباء أصل صحيح، يرجع كله إلى الأمر فيه بعض الصعوبة من كلام أو غيره. ومن ذلك العتبة، و هي أسكفّة الباب، و إنّما سمّيت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل و عتبات الدُّرجة [مراقيها]"[2].

أما ابن منظور فيعرّف العتبة بأنها :" أسكفة الباب التي توطأ و قيل العتبة العليا و الخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، و الأسكفة، السفلى، و العارضتان العضدتان، والجمع عتبٌ و عتباتٌ

والعتب: الدرج، و عتب عتبة، اتخدتها. و عتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب و كل مرقاة منها عتبة"[3].

نستشف- إذن - بعد عرضنا للتعريفات اللغوية السابقة أن هذه المفردة- العتبة- تفيد " الارتقاء"، كما تحمل بعدا دلاليا يوحي بالتوقف عند محاولة الدخول إلى شيء ما. فالمعنى الأوّل في علاقته بالسياق النقدي الاصطلاحي ، و كأنّ العتبات وُضِعت خصّيصا لنرتقي منها إلى باحة النص وفضائه .

أمّا الثاني فيتجلّى في كون القارئ منا يتوقّف أمام محطّات كثيرة قبل اقتحامه، سواء التي تستوقفه في الخارج كالعنوان و اسم المؤلف و الصورة و اللون و التجنيس، أو في الداخل أي التصدير و الإهداء والمقدمة و غيرها.

و من الناحية الاصطلاحية، فقد تعددت التعريفات الاصطلاحية للعتبات النصية و تنوعت نظرا لتعدد و تباين أنساقها بين الداخل و الخارج، إذ نذكر تمثيلا لا حصرا تعريف عبد الرزاق بلال الذي قال في سياق تعريفه للمقدمة :" و ليس خطاب العتبات سوى جزء من نظام معرفي هام هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسيparatexte و تعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش و هوامش و عناوين رئيسة و أخرى فرعية و فهارس و مقدمات وخاتمة. و غيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريا لا يقلّ أهمية عن المتن، بل إنّه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة و توجيهها"[4].

كما عرّفها أصحاب معجم السرديات بقولهم: " النص الموازي هو مجموع العناصر النصية و غير النصية التي تندرج في صلب النص السردي، لكنّها به متعلّقة و فيه تصبّ، و لا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادة خامّا، عاريا دون نصوص و عناصر علاميّة و خطابات تحيط به"[5].

أما يوسف الإدريسي فقال:" عتبات النص بنياتٌ لغويةٌ و أيقونيةٌ تتقدم المتون و تعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها و أشكالها و أجناسها، و تقنع القراء باقتنائها، و من أبرز مشمولاتها: المؤلف، و العنوان، و الأيقونة، ودار النشر، و الإهداء و المقتبسة، و المقدمة... "[6].

فالعتبات النصية إذن هي عبارة عن مداخل أوّلية تنسج شبكة من العلاقات مع النص الذي تحوم حوله لكي تعرّف بهُويّته، سواء من حيث عنوانهُ أو مؤلّفهُ أو طبيعتهُ التجنيسية و هلمّ جرا.

هذا بالإضافة إلى دورها في القراءة و توجيه القارئ ، إذ لايمكن له -بأي حال من الأحوال- أن يتجاوزها ، ذلك أنها تعكس مدى براعته في الإلمام بالدلالات التي تؤدي به إلى فهم خبايا النص و مكنوناته.

2.2 ماهية الإجراءات التطبيقية الخارجية:

تتوزع العتبات النصية على نوعين هما العتبات الداخلية و العتبات الخارجية التي تعنينا في هذا المقام كما أسلفنا الذكر سابقا، حيث نكتفي بالإشارة إلى عناصر الأولى، في مقابل التفصيل في عناصر الثانية التي سنطبقها في دراستنا.

فالداخلية تشمل التصدير و الإهداء و المقدمة، و كذا الفاتحة و الخاتمة، فضلا عن العناوين الداخلية و الهوامش و غيرها. في حين الخارجية، فإننا نقف عند ماهية كل عتبة منها وما يتعلق بها ، سواء التأليفية التي هي من صنع المؤلف أو النشرية التي يتحكم فيها الناشر.

أ. عتبة الصورة(image):

تعد" الصورة " مكونا مناصيا هاما في عملية النشر، لاسيّما للأعمال الإبداعية الروائية التي قد تتطابق مع مضمونها فتخدمه، كما قد تبتعد عنه لتكون مجرد واجهة تزيّن غلافها لا أكثر و لا أقلّ.

و لكن عادة ما تكون بالشكل الأوّل، ومن ثم تحتاج إلى نظرة دقيقة حتى يتم خلق رابط دلالي بينها وبين المتن من القارئ الحصيف. **فما معنى الصورة ؟.**

جاء في اللسان لابن منظور : " الصورة هي الشكل(...)قال تعالى :﴿ في أيِّ صورةٍ ما شَاءَ ركَّبكَ﴾ والجمع صورٌ و صِورٌ، و صُورٌ، و قد صوَّره فتصوَّر (...)و تصوّرت الشيء: توهمت صورته، فتصوّر لي ، والتّصاوير: التماثيل"[7].

فالصورة- إذن- في معناها اللغوي تحيل على التمثيل و المشابهة، ذلك أنه مهما بلغت من الدقة لا يمكن أبدا أن تكون مطابقة للأصل عدا صورة الإنسان الخلقية ، فهي كما أرادها الله عز وجل دون شك.

أما اصطلاحا، فإنه من الصعوبة بمكان تحديدها لسببين أحدهما تداول المصطلح في علوم متباينة ، أما الثاني فهو وجود مصطلحات أخرى تتداخل معها أو بالأحرى تفضي إليها على غرار الانعكاس و التمثيل و التشخيص و غيرها، مما يخلق نوعا من الاضطراب لدى القارئ في محاولة تحري الصلة بينها .

و مع ذلك سنأتي بتعريف نحسبه الأقرب إلى دراستنا، باعتبار العتبات موضوعا سيميائيا بالدرجة الأولى، حيث بادر كل من غريماس " و كورتيس" في معجمهما إلى وضع حد لها بالقول: "السيميائيات البصرية كوحدة قابلة للتمنظهر و التجلي، هي في الحقيقة رسالة مكونة من علامات إيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها"[8].

و عليه تصبح الصورة – من منظور الباحثيْن- عبارة عن علامة تواصلية في موضوعها و طريقتها وقصديتها.

ب. عتبة اللون(couleur):

يرتبط هذا العنصر المناصي بسابقه، و ذلك لسببين أحدهما تأسيسي و الآخر تحليلي، حيث يتمثل الأول في كون الصورة لا تتأسس إلّا باللون، فهو الذي يجلب نظر المتلقي إليها.

أما الثاني؛ فلأن تحليله جزء لا يتجزأ منها، فلا يمكن للقارئ الذي يقرأ الصورة قراءتين وصفية ودلالية أن يتجاهل اللون، بل يخصص له هو الآخر مساحة لكي يقف عند دلالته في علاقتها بالمتن ، إذ لكل لون مجموعة من الدلالات التي ينطوي عليها. فما **معنى اللون؟.**

جاء في اللسان عن اللون أنه " هيئةٌ كالسواد و الحمرة، و لوَّنته فتلوّن و لونُ كل شيءٍ ما فصل بينه وبين غيره، و الجمع ألوان"[9].

فهذه العتبة- إذن- بناءً على التعريف الذي أورده ابن منظور تقترن بحاسة مهمّة لدى الإنسان، حيث تمثّل دعامة أساسية في تواصله مع محيطه، ذلك أن نسبة كبيرة من المعرفة تصل إليه عن طريق البصر.

أما في الاصطلاح فقد أخذ اللون طابعا علميا متقدما نظرا لتطور العلم، و اختلاف البيئة التي يحيا فيها المحدثون ، فهو" خاصية ضوئية تعتمد على طول الموجة، حيث يتوقف اللون الظاهري للجسم على طول موجة الضوء الذي يعكسه"[10].

و لعل هذا التعريف الفيزيائي بعيد عن موضوع دراستنا ، لذا سنأتي بتعريف آخر يقترب منه ، إذ يقول فيه صاحبه بأنّ اللون " أهم الأركان التشكيلية خاصة في الزخرفة ، التصوير، الديكور، التنسيق"[11].

و نضيف إليه- بدورنا -مصطلح " الرسم" بما أننا في سياق الحديث عن الصورة التي تتصدر أغلفة الأعمال الإبداعية، حيث تبدعها أنامل رسام ماهر يتقن دلالات الألوان و مواصفاتها.

ج. عتبة العنوان(titre):

يأتي العنوان في طليعة العتبات النصية، و هذا باعتباره" ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية "[12]. فلم تحظ عتبة بمثل الاهتمام الذي حظي به ،حيث يرجع فضل السبق في دراسته إلى الأوروبيين قبل التفات النقاد العرب إليه.

فمن الجانب الغربي عرّفه الفرنسي "لوي هويك Leo Hoek بأنّه : " مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، و كذا الإشارة إلى المحتوى العام، و أيضا إلى جذب القارئ"[13].

كما عرّفه " كلود دوشي"Claud Duchet بقوله:" رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، فيه أساسا تتقاطع الأدبية و الاجتماعية"[14].

أما من الجانب العربي، فقد تعددت التعريفات أيضا التي تسمو بهذه العتبة لتجعلها في أعلى المراتب ، حيث عرّف بسام قطوس العنوان بقوله : " بأنه " نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية و رمزية و أيقونية...، وهو كالنص، أفق ، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، و قد يتعالى عن النزول لأي قارئ"[15].

و قيل: " رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية و تحدد مضمونها، و تجذب القارئ إليها، و تغريه لقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلّ على باطن النص و محتواه"[16].

فالعنوان إذن ذو قيمة كبيرة و أهمية بالغة، حيث يضطلع بدور الكشف عن هُويّة النص ، فضلا عن أنه إضاءة و معلم لجذب القارئ الذي يسعى إلى فك شفرته ، و الوصول إلى دلالته عبر جسر التأويل.

د. **عتبة اسم المؤلف(non de l'auteur):**

يراد بهذه العتبة الاسم الشخصي للمؤلف الذي غالبا ما يتموقع في أعلى الصفحة الأمامية لعمله الإبداعي، حيث تعد ذات قيمة كبيرة ، و التي مردها إعطاء النص مصداقيته من خلال التوثيق لصاحبه ، كما أنها تقوم بتثبيت الملكية الفكرية له، إذ يصبح بمأمن من أن ينسب الكتاب لغيره.

هذا بالإضافة إلى أهميتها في إضاءة النص شأنها شأن العتبات النصية الأخرى، حيث يتم ذلك بمقاربتها بصريا، أي الموقع الذي تتموقع فيه و ربط دلالته بالمتن.

هـ. **عتبة المؤشر الجنسي(indication generique):**

يعدّ المؤشر الجنسي أو التجنيس أحد المسالك المهمة في الولوج إلى عالم النص ، ذلك أن القارئ يتلقى العمل الإبداعي من خلال جنسه.

و عن ماهيته فهو عبارة عن مفهوم أدبي و نقدي و ثقافي يهدف أساسا إلى " تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية "[17].

و منه يمكن القول بأنه أشبه بتعاقد أدبي مبرم- إن صح التعبير- بين المرسل والمرسل إليه الذي غالبا ما يدخل برؤية تجنيسية مسبقة تسمح له باستكشاف النص الذي بين يديه تشريحًا وتأويلًا.

3.عتبات النص في رواية بماذا تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا - مقاربة دلالية-:

1.3بناء الرواية(السياق العام): تعالج هذه الرواية المترجمة التي صدرت في أواخر التسعينات قصة شاب من أبناء القصبة اسمه " وليد نافع" كان يحلم بأن يصبح في المستقبل ممثلا سينمائيا مشهورا، و ازدادت رغبته كثيرا حين شارك في دور صغير لأحد الأفلام إلّا أنه فشل.

و في خضم تلك الرغبة الجامحة يحتم عليه الواقع الاجتماعي بأن يشتغل سائقا لدى إحدى الأسر الغنية ، حيث رأى فيها ما لم يكن يتصور من خيانة زوجية ، و كذلك الأبناء الذين كسب كل واحد منهم ما يعيبه، حيث عُرِفت الابنة المدللة بتسلّطها، بينما الابن المنحرف كان يتلاعب بالبنات بمساعدة خادمه المدعو" حميد جونيور".

لتنتهي رحلته المهنية في ظرف أبشع هو مقتل فتاة على يد العامل السابق ما دفعه إلى الهروب من هول الموقف بنفسية محطمة جدا تزامنا مع ظهور الجبهة الإسلامية في البلاد التي غزت قلوب الشباب ، حيث انضم إليها كسائق في البداية، ثم شارك في العمليات التفجيرية ما أدى إلى انكشاف أمره من الشرطة.

و ما زاد من تعقيد الأمور لديه على الصعيد النفسي ، و شعل فتيل الحرب و الانتقام هو خبر اغتيال والده من قبل الأمن رغم أنه لم يكن صحيحا، ذلك أن الأب توفي نتيجة صدمة تلقاها حين أدرك بأن ابنه أصبح من القتلة .

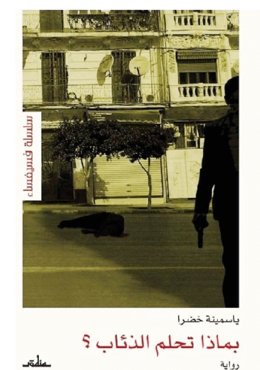
فقد أراد أن يفرض ذاته في الجبل ، و من ثم الوصول إلى أعلى الدرجات بتحريض من زوجة أحد الأمراء المقتولين ، فيتمرد على الأوامر و يغزو إحدى القرى لينهي حياة كل من صادفه إلى أن اكتشف خداع المرأة له، فيقرر العودة إلى المدينة مع جماعته، و هنا يحاصره رجال الشرطة في إحدى العمارات دون أن ينهي الروائي بحدث آخر، مما يعني أنه ترك نهاية روايته مفتوحة.

2.3 المقاربة الدلالية للعتبات المحيطة الخارجية:

أ.دلالة الصورة: تعددت أغلفة رواية" **بماذا تحلم الذئاب؟**" بتعدد الطبعات الخاصة بها، إذ لكل غلاف دلالته التي تترجم واقع العمل الداخلي. وللإشارة فإننا سنشتغل على غلاف الطبعة الصادرة عن Edition sedia – Algerie، حيث نعرضه مع قراءته فيمايلي:

أوّلا. القراءة الوصفية:

تصور الواجهة الأمامية للرواية شخصا يعبر الطريق و بيده المسدس تاركا وراءه شخصا آخرا ينزف دما إمّا ميتا، أو لا يزال يصارع الموت.



و قد حدث هذا أمام عمارة يظهر منها طابقين فقط، بالإضافة إلى المدخل، إذ أغلب ما يطلّ على الشارع منها مغلق.

وعن التوقيت، فإنه يبدو و كأنه الزمن الذي يقع بين العصر والغروب، ذلك أن شعاع الشمس وهي مشرقة ليس قويا.

تلك إذن المعطيات البصرية لصورة الغلاف ذات الطابع الفوتوغرافي و التشكيلي في آن واحد، إذ يكمن الفرق بين النوعين في أن " الصورة في الرسم تتميز بكونها مصنوعة باليد، فردية و ثابتة، ويصدق هذا الأمر نفسه على الصورة الفوتوغرافية (...) ، و لكنّها تختلف عنه و تشكل حقلا مستقلا بذاته لكونها منجزة آليا"[18].

فالمُصَوَّر آليا هو العمارة و الشارع ككل، بينما المرسوم باليد كما يبدو هو الشخص، سواء الرجل القاتل أو الرجل الضحية.

فهذه الصورة بهذا المزج الذي لا يعيبها، بل يزيد من قوة دلالاتها تتجانس مع ما ذكرناه في السياق العام للرواية . ذلك ما سنوضحه في العنصر الموالي.

ثانيا.القراءة الدلالية:

تطرح الصورة في رواية بماذا تحلم الذئاب؟ مشهدا حكائيا نتلمّسه بين تلافيف النص، إذ تتعالق معه علنا أمام أعين المشاهد، ذلك أن هذا العمل الأدبي من الإبداعات التي تصدّت لمحنة العشرية السوداء، إذ يعد أحسن مثال و أدق تصوير للمجتمع الجزائري التسعيني.

فإذا بدأنا بالمعطى التصويري الأول، أي وضعية الشخصين ، فهي صورة الحياة المؤلمة التي عاشتها البلاد في تلك الفترة المهولة ، حيث دخلت في نفق مظلم من العنف طرفاه بطبيعة الحال الجاني و الضحية.

فالأول القاتل هو الدموي الصانع للاهُوية الوطنية و الرؤية الضبابية القاتمة. أما الثاني المقتول فهو الفاقد لهوية الزمان و المكان، إذ لم يعد الجزائري يدرك كنه العيش ، فلا زمان يعرف ليله من نهاره من دخان المتفجرات الأسود، و لا مكان آمن قد تعوّد عليه.

فمع كل يوم جديد آنذاك يستيقظ الجزائريون على مسرحية الذبح التي يتقن أداءها أولئك الخارجون عن الدين و القانون نتيجة صراعهم مع السلطة الحاكمة التي ألغت المسار الانتخابي بعد أن فتحت مجال الحريات السياسية.

فبعد قرار الجيش لم يكن ثمة سبيل أمام أصحاب الزي الأبيض سوى تبني أسلوب الإجرام كرد فعل قوي، حيث قاموا بتحريض الشعب للقتل و ارتكاب الجرائم البشعة في حق الأبرياء، و هو ما صورته الرواية من خلال بطلها وليد الذي انغمس في مستنقع العنف بعد صعوده إلى الجبل.

فالابن العاصمي تحوّل إلى إرهابي يزهق الأرواح ، حيث كان أوّل ضحاياه محاميا أمام ابنته الصغيرة. يقول معترفا: " كان محام خرج من بيته متوجها نحو سيارته تسبقه إليها ابنته صاحبة الست سنوات...أخرجت مسدسي و أسرعت للحاق به، توقف ووقف أمامي وجها لوجه في لمحة بصر فرّ الدم من وجهه و انمحت ملامحه"[19].

و للإشارة، فإنه ثمة عوامل كثيرة متضافرة قادته إلى هذا الوضع أوّلها فشله في تحقيق حلمه بأن يصبح ممثلا سينمائيا مشهورا حين أخفق في دورٍ أسند إليه ضمن فيلم " أبناء الفجر"، و كذلك الظروف الاجتماعية القاسية.

فكما جاء في الرواية بلسانه: " خمس أخوات تعاني، أم ثائرة من فرط قبولها لوضعية الدابة ، ووالد متقاعد غضوب، مهتم فقط بالتفاهات ولا يعرف شيئا آخر عدا العبوس و تقديم اللعنة عليا"[20].

و عن الظروف الأخرى فهي تتمثل في جريمة القتل التي شهدها لما كان يشتغل لدى الأسرة الغنية ، ضف إلى ذلك صدمة وفاة والده التي بلغته و هو في الجبل.

أما عن المعطيين الآخرين(العمارة و الوقت)، فإنهما يعكسان الحالة النفسية للشعب، إذ لم يكن الواحد منهم يفتح النافذة و الباب أو يخرج قبل ساعات من الغروب خوفا من المجهول، فقد تتسلل رصاصة إلى منزله، أو يتعرض للاختطاف و القتل في الخارج.

و من ثم ، يمكن القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة أنها لا تخلو من قصدية تضيء مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر ، حيث تنطوي على دلالة رمزية و ايحائية تعضد هذا المتن الإبداعي ، فضلا عن أنها تمارس لعبتها الإغرائية، حيث تثير بداخل المتلقي فضولا جامحا يستفزه للقراءة و الغوص في العمق السردي .

ب.دلالة اللون:

يتوزع غلاف الرواية على ثلاثة ألوان بارزة هي الأسود و الأحمر و الأصفر الذي يميل إلى الأخضر لامتزاجه مع الظل.

فالأسود من الألوان التي يختلف تأثيرها النفسي على الإنسان ، فهو محبب للنفس تارة ، و مكروه تارة أخرى كما هو الشأن لدى العرب قديما الذين كانوا يتشاؤمون حتى من النطق به.

و لعلّ أكثر دلالاته اتصالا بالمتن هي" السلبية المطلقة"[21]، حيث ترتبط بالشخصية البطلة التي تمثل فئة بعينها هي فئة الإسلاميين الذين لم يكونوا يميزون بين كبيرٍ أو صغيرٍ، أو رجل و امرأة في عملهم الإجرامي.

فالقتل كان عبثيًا ، و قد مُورس دون وعيٍ شاملٍ ، حيث كان الهدف واضحا ألا وهو زعزعة استقرار البلاد نكايةً في النظام الحاكم دون الأخذ بعين الاعتبار الشعب البريء الذي دفع الثمن غاليا.

و عن الأحمر الذي دُوِّن به العنوان ، فهو من الألوان الحيوية التي أخذت أهمية كبيرة في الحياة الإنسانية، حيث ارتبط منذ القدم بالإيماء إلى الدم، و ما يعنيه من الصراع و القتل و الموت، و أيضا الثورة و الحرب[22].

فالمعاني السابقة تتناسب و المتن ؛لكونه قد عالج مشاهد القتل و سفك الدماء من الإرهابيين المتطرفين في ظل حرب الأيديولوجيات التي تحولت إلى حرب دموية راح ضحيتها الآلاف من السياسيين و المثقفين، و عامة الشعب البريء.

أما الأصفر فهو يرتبط من بين ما يرتبط بالإجرام؛ بدليل أنه" في القرن العاشر في فرنسا كانت تطلى أبواب اللصوص و المجرمين باللون الأصفر"[23]. و بالتالي ما يعني أنه يعكس هو الآخر المتن السردي من حيث الممارسة الإجرامية المتمثلة في زهق الأرواح.

ج.دلالة العنوان:

نسعى في هذا العنصر إلى مقاربة العنوان وفق مستويين أولهما الخارج نصي hors- textual الذي يشمل البنية التركيبية و المعنى المعجمي، أما الثاني الداخل نصي co- textual، أي قراءته حسب السياق الداخلي للرواية.

1. المستوى الخارج نصي:

1-1. البنية التركيبية:

يتكون عنوان الرواية من ثلاثة دوال هي " بماذا" و "تحلم" و" الذئاب"، مما يعني أننا إزاء جملة اسمية ذات طابع إنشائي هو الاستفهام.

ومن السمات الإيجابية للمكوّن الاسمي أنّه " يجعل العنوان يسبح في عالم لا تحده حدود ، فهو غير مرتبط بزمن؛ لأنه يعانق المطلق ، فهو حر في تحركاته و تقلباته الدلالية، التي لا تستوعبها قراءة واحدة، إنه خارج الزمن، و النوع و خارج هيمنة أفكار القارئ"[24].

و كما هو شائع في أوساط الدارسين، فإن الجمل الاسمية توحي بالاستمرارية عكس الجمل الفعلية التي توحي بالتجدّد، حيث يعود هذا المعنى على الجماعات الإسلامية التي ظلت مستمرة في موقفها العدواني دون خوف أو تردد.

ومما يدعمه في الرواية هو مواجهة البطل" وليد " للشرطة، فهو لم يستسلم لها و يتراجع عن جرائمه ، بل ظل يجري و يبحث عن ملجأ آمن لكي يختبأ فيه حتى لا تلقي القبض عليه،و تزج به في السجن، و من ثم في حال النجاة منهم يواصل عملياته الإرهابية.

2-2.المعنى المعجمي:

سنقف هنا عند معنى كل مفردة من المفردات المشكّلة للعنوان، و ذلك بالاستناد إلى المعاجم العربية سواء الحديثة المتخصصة أو القديمة، حيث نقصد لفظتي " تحلم" و " الذئاب"، أما "بماذا" فهي أداة استفهام نحويا.

فالحلم قد يطلق مجازا على " التصورات التي يتخيلها الإنسان في يقظته"[25]، بينما الذئاب تعني " كلب البرّ، و الجمع أذؤب ، و ذئاب و ذؤبان؛ و الأنثى ذئبة، و يهمز و لا يهمز، و أصله الهمز"[26].

بعد عرضنا للمعاني المعجمية السابقة يمكن القول بأن الروائي" ياسمينة خضرا" قد فاجأ المتلقي بهذا العنوان المثير لما فيه من التناقض، ذلك أن الدال الأول خاص بالإنسان ، **فكيف للحيوان إذن أن يحلم؟**. و منه نتساءل : **ما علاقته بالسياق العام للرواية؟** . ذلك ما سنجيب عنه في العنصر الموالي.

2. المستوى الداخل نصي:

إن دلالة العنوان في علاقته بسياق الرواية تتجلى في الطابع البياني له ، باعتباره استعارة مكنية، فالكاتب شبه الذئاب بالبشر، و لكنه لم يذكر المشبه به، و إنما ذكر القرينة التي تدل عليه ألا و هي الفعل المضارع " تحلم".

و كما هو معلوم، فإن الذئب حيوان مفترس ، حيث يلتهم فرائسه بقوة مما يعني أن العنوان لم يكن اعتباطيا أبدا، بل مرتبط أشد الارتباط بالمتن الذي كانت ذئابه بشرية تحلم بحلم معين ترجمه الروائي في صيغة تساؤلية حتى يثير انتباه القارئ.

فالإسلاميون كانوا يحلمون بأن تصبح البلاد تحت حكمهم بإقامة الدولة الإسلامية و تطبيق مبادئ الدين، إذ قَصْد تحقيق هذا الحلم الذي مُنعوا من تجسيده، لاسيّما بعد أن أغلق الجيش في وجهم الأبواب سلكوا طريق العنف، فكان الثمن حياة الأبرياء الذين قاموا باغتيالهم دون رحمة أو شفقة.

و ما يؤكد رمزية الذئاب إلى هذه الفئة الإرهابية في المتن ما جاء فيه :" الجيش الإسلامي هو عش العقارب يا بني. إنهم بغاة أي راضين يلعبون كل طرق التواطؤ ويغازلون حتى إبليس إذا ماسمح لهم أن يلمسو ركنا من عرشه...إنهم انتهازيون مقنّعون في ثوب الخيريين ، ذئاب في جلد أغنام ...إنهم أبشع من الطاغوت الذين هم حلفاء لهم. إنهم يوظفون الدين من أجل غايات تجارية..."[27].

فالمقطع السردي السابق يصف بشاعة الجماعات الإرهابية التي ارتكبت من الجرائم ما يفوق أفعال الذئاب الحيوانية المفترسة التي على الأقل لا تملك عقلا مرشدا، بل تتصرف بمنطق و دافع الغريزة.

ومن ثم، يمكن بأن هذه العتبة كانت عبارة عن شهادة توثيقية هي الأخرى شأن الصورة، حيث أضاءت موضوع هذا المنجز الأدبي الخطير ، و حملت سؤاله العميق مما يحقق الوظيفة الإغرائية أيضا.

د.دلالة اسم المؤلف:

يأتي اسم الروائي" ياسمينة خضرا" في وسط الغلاف على الطرف الأيمن بعد الصورة التي احتلّت حيزا كبيرا قبله، ثم يليه العنوان و التجنيس، إذ نقارب هذه المعطيات مقاربة دلالية بالاستناد إلى السياق العام للرواية.

فعن المعطى الوصفي الأول، أي الوسط، فإنه يدل على أن الروائي عاش وسط الأحداث في العشرية السوداء، خاصة و أنه كان ضابطا في الجيش الجزائري مما يعني أن الوقائع المأساوية هي جزء من تاريخه الشخصي حين كان يحمي الوطن من كل عنف أو محاولة للإخلال بالأمن فيه.

أما المعطى الثاني، أي الطرف، لربّما يوحي بكونه غير منحاز لأحد الأطراف المتصارعة و هو يكتب روايته ، بل مصور فقط حاول أن يرصد بعدسات كاميراته – إن صح التعبير- ما طرأ على الجزائر في تلك الفترة الدامية.

فهذه العتبة- هنا- فضلا عن سلطتها التوجيهية، حيث قامت بتوجيهنا نحو إدراك صاحب الرواية ، فإنها قد قدمت إشارة دلالية تخدم المتن، باعتبار أي عتبة إلا و لها إحالة إيحائية تعبر عن النص.

ه. دلالة التجنيس:

يشتغل التجنيس اشتغالا ملفتا في الغلاف كإعلان صريح عن طبيعة العمل الذي صنعه الأديب، مما يهيئ نفسية المتلقي لاستقباله.

ومن دون شك، فإن المؤشر الجنسي الذي اختاره الروائي في محلّه؛ لكون الرواية تحسن التعبير عن ارتباط المبدع بالواقع مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، حيث نستحضر من أقوال الرجل ما يثبت ارتباطه بواقعه الجزائري: " كلّ ما أقوله في كتبي هو حقيقي في قالب روائي، إنّه نقل حرفي من الحقيقة الجزائرية"[28].

و عن علاقة هذه الدلالة التعبيرية الواقعية للتجنيس بالسياق العام، فإنّها تحيلنا على التساؤل التالي: **عن أي واقع عبّر ياسمينة خضرا في روايته**؟.

إجابة عن ما سبق نقول بأن الروائي قد عبّر في روايته عن أحداث العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر في أشرس سنوات التقتيل الجماعي حين كان الجزائريون يتحدّون الموت الخاطف للأرواح في أبشع صوره، و كان الغدر عنوانا للحياة وقتها.

فهذا العنف له أسبابه و خلفياته المرجعية التي مهّدت له في مقدّمتها أحداث أكتوبر 1988 التي تعدّ المنعطف الحاسم و الخطير، إذ تولّد انفجار شعبي يردد شعارات مناهضة للنظام بعد أن سيطر رجال المال و الأعمال على البلاد، و تمتّعوا بكافة الامتيازات في مقابل الشعب الفقير الذي تخبّط في

الغلاء و البطالة و الحرمان، حيث كانت نتيجة تلك الانتفاضة دستورا جديدا وضعه الراحل الشاذلي بن جديد، و الذي أقرّ فيه بالتعددية السياسية ، وفتح مجال النشاط واسعا لكل التيارات مهما كان انتماؤها.

لتدخل البلاد بعدها في مرحلة أخرى نتيجة القرارات السابقة ألا و هي مرحلة الانتخابات بعد انقسام السياسيين إلى ستين حزبا و نيّفا، حيث فازت بها الجبهة الإسلامية ما حدا بالجيش التدخل لإلغائها بحجة أسلوب الترهيب الذي استعمله الفيس في حملته الانتخابية.

ففي نظر النظام كان خطابا سياسيا عنيفا و غير مسئول غرضه تغذية الروح العدائية في أوساط الشعب المتذمر من الأوضاع برمتّها الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية ، و من ثم تنمية التعصّب الديني.

و بالتالي، فإن إيقاف المسار الانتخابي كان بمثابة الشرارة الكبرى التي أشعلت فتيل الحرب الأهلية بأكمله، حيث سلكت الجماعات الإسلامية المتطرّفة طريق العنف الذي تجاوز التخريب المادّي ليصل إلى المجازر الدموية العنيفة .

ومن أجل نقل هذه الصورة المأساوية اختار أديبنا شخصية محورية تحمل المضمون الذي يريد إيصاله إلى القارئ ، حيث كانت رمزا للشباب الذين غرقوا في مستنقع العنف في ظل الفراغ السياسي و الكوارث السياسية و الاجتماعية.

و من ثم فإن هذه العتبة- هنا- تقترب من أجواء المتن ما يجعل الخيوط الدلالية بينهما تنم عن ارتباط كبير ، إذ تعقد تشابكها التعبيرية الواقعية التي تميز جنس الرواية.

4. خاتمة:

نخلص- إذن- بعد إنهاء هذه الورقة إلى أن عتبات النص همزة وصل و لحظة حاسمة في الربط بين المتلقي و النص، فلا يمكن للقارئ أن يرتحل سريعا إلى أغوار المتن دون المرور عليها و انتهاج خطواتها الإجرائية. كما أنها ليست مجرد عناصر صامتة لا معنى لها، بل ناطقة بفعل القراءة و التأويل، لتشد من أزر دلالات النص و مقتضياته.

أما من الناحية التطبيقية ، فيمكن القول بأن الرواية النموذج قد شكّلت أرضية خصبة لاستنطاقها و بيان قيمتها المنهجية في تحليل النصوص ، حيث بدا التقاطع بينها و بين المتن جليا، لاسيّما على مستوى الصورة التي عكست بشكل مباشر ما يدور بداخلها من أحداث العنف و القتل.

بالإضافة إلى اللون و العنوان بملفوظاته اللسانية التي جمعت بين الحقيقة و المجاز ، و كذا اسم المؤلف بموقعه ، فضلا عن التجنيس بوظيفته التعبيرية الواقعية. ليبقى ما قمنا به مقاربة فقط، حيث حاولنا من خلال العتبات المدروسة مساءلة نص ياسمينة خضرا و التقرب منه في ضوء

ما يحمله من حمولة سياسية ترتبط أشد الارتباط بالواقع الجزائري المرير في التسعينات، لنفسح المجال بذلك لدراسة أخرى تعنى بالعتبات الداخلية.

الهوامش:

1. ، إسماعيل بن حماد الجوهري ،(1987)، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، مادة (عتب).

2. أحمد بن فارس بن زكريا القزويني، (1979)، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (د.م)،(د.ط)، مادة (عتب).

3. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور ، (1414ه)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، مادة (عتب).

4. عبدالرزاق بلال ،(2000)، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق ، المغرب،(د.ط)،ص.16.

5. محمد القاضي و آخرون،(2010)، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1،ص.462

6. يوسف الإدريسي،(2015)، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، ص.21

7. ابن منظور، لسان العرب، مادة(صور).

8. A.j Greimas,Joseph courtes ,(1979), sémiotique ,dictionnaire raisonnés de la théorie de langage,Ed Hachette,Paris , p181.

9. ابن منظور، لسان العرب، مادة(لون).

10. نجاح عبد الرحمن المرازقة،(2010)، اللون و دلالاته في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير ،جامعة مؤتة،ص.11

11. نسرين حسن عاجل،(2018)، جمالية اللون في رسوم فيصل لعيبي، جزء من متطلبات مادة بحث التخرج، القادسية، ص6.

12. شعيب حليفي،(2005)، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء، ط1، ص11.

13. عبد الملك أشهبون،(2011)، العنوان في الرواية العربية دراسة، دار النايا/ محاكاة للنشر و التوزيع ،سورية،ط1، ص17.

14. عبدالحق بلعابد،(2008)، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط1، ص67-68.

15. بسام موسى قطوس،(2001)،سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، (الأردن)،ط1، ص.9

16. هدى الصحناوي،(2013)، البنية السردية في الخطاب الشعري- قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا- مجلة جامعة دمشق، مج29، العدد(1+2)، ص390.

17. جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا و سؤال التجنيس، الموقع التالي:
http://www.adabislami.org/magazine/2018/01/3264/182

18. محمد غرافي،(2002)، قراءة في السميولوجيا البصرية، عالم الفكر ، الكويت، مج31، العدد1، ص.224

19. ياسمينة خضرا،(د.ت)، بماذا تحلم الذئاب؟، ترجمة : عبد السلام يخلف، سيديا،ص.253

20. المصدر السابق، ص27.

21. ينظر: كلود عبيد،(2013)، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة و تقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، ص.64

22. ينظر: عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزاهرة،(2014)، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان(أنشودة المطر)، دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،الأردن، مج(41)، العدد(2)، ص593.

23. أحمد مختار عمر،(1997)، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة،ط2، ص.165

24.حسيني فتيحة،(2009)،التناص الذاتي عبر العتبات في رواية " الشمعة و الدهاليز"، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، المركز الجامعي(الوادي)، العدد1، ص.56

25.جميل صليبا،(1982)،المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت،(د.ط)، 496/1.

26.ابن منظور، لسان العرب، مادة(ذأب).

27. ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب؟، ص.315

28. كربيع نسيمة،(2012)، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في-رواية بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا-، مجلة الأثر ،ورقلة، العدد14، ص29.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 289- 298

فضاء الذات والقبيلة في الشعر الجاهلي

The space of the self and the tribe in Pre-Islamic poetry

حمزة بوساحية [1]   نجاة بوزيد [2]
hamza.boussahia.etu@univ-mosta.dz[1]   [2]bouzid-nadjet@yahoo.fr
مخبر الدراسات النقدية
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/17   تاريخ القبول: 2020/10/03   تاريخ النشر: 2021/12/10



ملخص البحث

يهدف هذا البحث للكشف عن الفضاء في الشعر الجاهلي؛ حيث حاول هذا البحث الوقوف على أهم الفضاءات التي سعى الشاعر الجاهلي من خلالها إلى معرفة جوهر الوجود، مثل فضاء الذات الشاعرة وعلاقتها بالقبيلة التي وجدناها تنقسم إلى نسقين مهمين هما: الولاء والتمرد. لنصل ختاما إلى أن الفضاء في الخطاب الشعري الجاهلي بنية شكلت إستراتيجية إبداعية مهمة في التعبير عن قضايا الشاعر الثقافية.

الكلمات المفتاحية: الفضاء؛ الأنساق الثقافية ؛ الذات؛ القبيلة؛ الوجود.

ABSTRACT:

The aim of this research is to unveil the spaces in Pre-Islamic poetry, precisely the most important spaces through which the poet tried to understand the essence of existence as the space of the poet's being and its relationships with the tribe, we found that they form two systems : allegeanc and insurgency. We conclude that space in pre-Islamic poetry consists of a structure used as an important innovative procedure to formulate the poet's cultural issues.

keywords: Space, cultural Systems self, tribe, existence.

1. مقدمة:

---

[1] المؤلف المرسل : حمزة بوساحية

شكل فضاء الذات في الشعر الجاهلي خطابا ثقافيا إبداعيا، ومحورا أساسيا في التعبير عن مظاهر حياة الشاعر الجاهلي آنذاك، وعليه فإن الإنصات إليه أصبح انشغالا لدى الباحثين المعاصرين بالكشف عن أنساق خطاباته ورصد إبداعيته المتجددة. ولقد تعددت خطاباته وأنساقه بتنوع فضاءاته والتي نجد من بينها فضاء الذات والقبيلة؛حيث سعى من خلالهما الشاعر الجاهلي إلى محاولة معرفة جوهر الوجود عن طريق نسقي الولاء والتمرد وعلاقتهما بفضاء الذات والقبيلة، كونهما يشكلان منطلقا لبناء وعيه ووجوده؛ حيث نجده يعيش صراعا داخليا يتجاذب فيه الشاعر بين قبيلته التي تمثل وطنه وحماه ومنعة لكل مهلكة وخطر، وبين ذاته الذي يسعى إلى تحقيقها بعيدا عن قيم القبيلة، ليخرج بذلك عن نظامها ويعيش في فضاء صحراوي قائم على صراع آخر تمثل في الحياة والموت.

وتتمحور إشكالية هذا البحث في ما يلي: ما هي أهم الأنساق التي شكلها فضاء الذات والقبيلة؟ وما مدى إسهامهما في تحقيق كينونة الشاعر الجاهلي في ظل الجدليات والأنساق المتصارعة فيه ومعه؟.

ليسعى بحثنا إلى تقديم قراءة تضع فيه فضاء الذات والقبيلة موضع السؤال الثقافي والوجودي من خلال تفكيك الخطابات الشعرية ومعرفة أنساقها معتمدين على رؤى ثقافية وتأويلية.

2. فضاء الذات والقبيلة بين الولاء والتمرد

تعد القبيلة في العصر الجاهلي أحد الأنظمة المركزية التي يدور في فلكها جميع نشاطات أفرادها، كونها الفضاء المشكل لتصوراتهم الفكرية والفنية، فقد شهدت نصوص الشعراء الجاهليين حضورا مكثفا للقبيلة بتمجيدها والدفاع عنها عبر غرضي الفخر بها، والهجاء عنها، حتى بات لزاما على الشاعر التزام الحفاظ عليها والولاء لها، نظرا للدور الكبير التي منحته له باعتباره لسانها وحسامها معا، ووفق هذا المنظور نجد أن الذات الشاعرة قد منحت نفسها للقبيلة سواء على المستوى الفني أو الفكري من خلال ظاهرة الولاء التي تغذيها العصبية القبلية كأحد القوانين الرئيسية للنظام القبلي.

ليطرح السؤال كيف كان ولاء الشاعر للنظام القبلي؟ وما هي أهم الأنساق التي شكلت هذا الولاء ؟.

1.2. الذات والولاء للقبيلة: محاولة لبناء فكرة المواطنة

تعد ظاهرة الولاء من الأنساق التي نالت حيزا مهما في الفضاء الشعري الجاهلي نظرا لذلك الارتباط الوثيق بين الفرد والقبيلة بغية تحقيق الوجود الإنساني والكوني حيث يمنح هذا الولاء القوة والهيبة للقبيلة في مواجهة الأعداء، أضف إلى ذلك باعتباره سنة ألفها العربي كونه كائنا اجتماعيا وجب عليه الحفاظ على نسبه أمام الناس. لذلك نجد الشاعر الجاهلي قد حاول بناء فكرة ما تسمى بالقومية ولكن بأسلوبه الشخصي وأنساقه الشعرية كالفخر الذي نجده عند عمرو بن كلثوم يقول:

أَبَـا هندٍ فلا تَعجَلْ عَلَيْنَـا وأَنْظِرنَـا نُخَبِرْكَ اليَقِـينَـا
بِأنَّا نُورِدُ الرَّايَـاتِ بِيضاً ونُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينَـا
وأيَّـامٍ لنَـا غُرٍّ طِـوَالٍ عَصَيْنَا المَلْكَ فيها أنْ نَدِينَـا
وسَيِّـدِ مَعْشَرٍ قد تَوَّجُوهُ بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينَا
تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفةً عَلَيهِ مُقَلَّـدَةً أعِنَّتَهَـا صُفُونَـا
وأنْزَلنَا البُيوتَ بذي طُلُوحٍ إلى الشَّاماتِ تَنْفِي المُوعِدِينَا
وقدْ هَرِتْ كلابُ الحَيِّ مِنَّا وشذَّبْنَـا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَـا [1]

يطرح هذا النسق الشعري فكرة العصبية القبلية وفق نسقين أحدهما ظاهر والأخر باطن: أما الأول فيتمثل في نسق الفخر إذ يفتخر الشاعر بقبيلته وحب الانتساب إليها ذلك لما تمتازه من شرف وشجاعة بين القبائل (وأنزلنا البيوت بذي طلوح)، بينما الثاني نسق الهجاء (عصينا الملك فيه أن ندينا)؛ حيث هجاء الشاعر الملك (أبا هند) وبهذا يرسم المقطع الشعري صورتين لصراع قوتين هما قوة القبيلة وقوة المملكة لتكون مآل المملكة إلى الهلاك والفناء، ففي البيت الثاني تفجير لغوي مرعب ومرهب (بأنا نورد الرايات بيضا/ونصدرهن حمرا قد روينا) فالمحمول اللغوي صور حالة أفراد القبيلة تصويرا لمستقبلية الحرب والنصر على المملكة، وما يعزز ذلك ضمير المتكلم (نحن) الذي زاد الأبيات قوة وتماسكا؛ فالشاعر يخبر أبا هند أن الرايات إن خرجت بيضا فلن تعود إلا حمراء مرتوية من دمائكم وهو تهديد غرضه التحذير من المآل. كما أننا نجد نسق الفخر يتمحور في صفة أخرى وهي كرم الضيافة وحسن النسب والذي نراه في أبيات لعمرو بن هذيل اللحياني يقول:

فإنَّ بيوتنا شُمٌّ طِـوَالٌ وبَيْتُكَ لاَ يظِـلُّ ولاَ يُبِيـتُ
وإنَّا نَحْنُ أقدَمُ مِنْكَ عِزًّا إذا بُنِيَتْ بِمَخْلَفَـةَ الْبُيُـوتُ
خُزَيْمَةُ عَمُّنَا وأبِي هُذَيْلٌ وكُلُّهُمُ إلـى عِـزٍّ وِليـتُ
ويَمْنَعُكَ الوَلاَءُ وأَنْتَ عَبْدٌ وأَمْنَعُ حَيْثُ كُنْتُ إذا لَقِيتُ
أبِي لِي صَارِخٌ كالسَّيْلِ نَهْدٌ وعِزٌّ لاَ يَزُولُ لنَـا ثَبِيـتُ [2]

إن حضور النسق القبلي في الأبيات واضح جلي، فالشاعر يفخر بقبيلته كرما وعزا (فإن بيوتنا شم الطوال/ وإنا نحن أقدم منك عزا/ أبي لي صارخ كالسيل نهد) لنجد إعلان الشاعر عبر أبياته اندماجه الذاتي بجماعته وتماهي صوته بصوتها فالضمير الجمعي في الأبيات دليل على تماهيه الكلي (بيوتنا نحن كلهم) وبِعَدِ قبيلته محور الكون وقلب الوجود فالشاعر العربي القديم كما يذكر طه حسين<<مهما يعظم قدره، ويرتفع أمره فرد من قبيلة لا عز له إلا إذا عزت، ولا كرم إلا إذا كرمت>>[3] وموازاة مع ذلك نجد أن نسق الشاعر يضمر في حقيقته نسقا مضادا له وهو البخل والذل والضعف لأعدائه وخصومه (وبيتك لا يظل ولا يبيت/ ويمنعك الولاء وأنت عبد)؛ حيث جردهم من صفات

الكرم والجود ووصفهم بالعبيد وهم أراذل الناس وخدمتهم كما أننا نجده قد جردهم من الضمير الجمعي (أنتم) إلى الضمير الفردي (أنت) وكأنه يخاطب فردا واحدا لا قبيلة.

يظهر انتماء الشاعر للآصرة القبلية كإستراتيجية تنظيمية لجملة القيم والمبادئ للفضاء الجغرافي المعاش فيه، لتشكل وتؤسس هذه الفكرة ما يسمى حاليا بالمواطنة والسلطة المركزية الهادفة إلى تنظيم الحياة في شتى مجالاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية حيث يصور معاوية بن مالك بن جعفر بن كلاب هذا الانتماء والولاء بشكل فلسفي:

إنّي اِمْرُؤٌ مِنْ عُصْبَةٍ مَشْهُـورةٍ حُشْدٍ لهم مَجْدٌ أَشَمُّ تَلِيـدُ
أَلِفُوا أَبـاهُمْ سَيِّـداً وأعـانَهُمْ كَرَمٌ وأعْمَـامٌ لهـم جـُـدُودُ
إذْ كُـلُّ حَيٍّ نـابِتٌ بأَرُومَـةٍ نَبْتَ العِضَاهِ فَمَاجِدٌ وكسيدُ
نعطي العَشِيرَةَ حَقَّها وحَقِيقَها فيهـا، ونَغْفِرُ ذَنْبَهَـا ونَسُـودُ[4]

تَختزن هذه الأبيات أنساقا قبلية مترادفة ومتنوعة مثل المجد والشرف/الجود والكرم الشجاعة/الحلم: حيث تشكل كل هذه الأنساق صورة مثالية (حشد لهم مجد أشم تليد كرم وأعمامهم لهم جدود/نبت العضاه فماجد وكسيد/وتغفر ذنبها ونسود) هذه الصورة التي من خلالها يطرح الشاعر تصورات الولاء ومدى إسهامه في بناء سلطة مركزية تحمي الفرد وحماه، وهكذا يخرج الولاء عن إطاره ومعناه الضيق (الحمية) إلى إطار أوسع واعتباره ثقافة ومؤسسة للبناء الحضاري والثقافي[5] فبه تتكون جملة القيم الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية وباجتماع هذه المجالات الثلاثة إضافة إلى الحيز الجغرافي تتكون معالم الدولة، فالمجتمع الجاهلي أراد من نسق الولاء أن يؤسس دولة لها سيادتها ورموزها الخاصة، مما يعني ضمان الحريات لأفراد القبيلة وكل من ينتمي إليها، إذ يتخذ زعيم القبيلة كل التدابير لحمايتهم وهذا ما فعله حزن بن كهف المزني وهو أحد سادات بني مزن وفرسانها وشعرائها حينما أغار بنو محلم بن شيبان على إبل جاره فلحقهم فقتل منهم واسترد الإبل وقال:

أَمِنْ مَالِ جَارِي رُحْتَ تَحْتَرِشُ الغِنَى وتدفع منك الفقر يا ابن مُحَلِّمِ
لقد ما أَتَيْتَ الأمرَ مِنْ غَيْرِ وَجْهِـهِ وأخْطَأتَ جَهْلاً وِجْهَـةَ المُتَغَنمِ
فَمَا نَحْنُ بالقَّوْمِ المُبَـاحِ حِمَاهُـم وما الجَـارُ إذا عَلِمْتَ بِمُسلمِ
وإنَّا متَّى نَندُب إلى المـوتِ نَأْتِـهِ نَخُوضُ إليـه لُجَّ بَحرٍ مِنَ الدَّمِ [6]

تتمحور الأبيات حول التحدي القائم بين القبائل ومدى حماية رئيسها لها ليكون نسق السياسة نسقا محوريا يدور في فلكه جملة من الأنساق الثانوية مثل الغنى والفقر (أمن مال جاري رحت تحترش الغنى/وتدفع منك الفقر يا ابن محلم) حسن التدبير وضده (لقد ما أتيت الأمر من غير وجهه/وأخطأت جهدا وجهة المتغنم) الوعد والوعيد (فما نحن بالقوم المباح حماهم/وما الجار اذا علمت بمسلم/وأنا متى نندب إلى الموت نأته/نخوض إليه لج بحر من الدم)، كل هذا الأنساق وظفت من قبل الشاعر

توظيفا ينم عن حنكة سياسية، وفكر أيديولوجي يحاول تعزيز فكرة المواطنة داخل القبيلة. لتغدو هذه الأبيات طرحا تصوريا للقضايا السياسية التي تعد من أبرز القضايا الفكرية التي تقوم عليها القبيلة، فقد شكلت البنية التحتية للعصبية القبيلة سواء في التصورات الداخلية المتعلقة بصراع الفرد داخل القبيلة (الذي سنراه فيما بعد حول تمرد الشاعر على القبيلة) أو على التصورات الخارجية المتعلقة بصراع القبيلة مع القبائل المجاورة لها لهذا فإن الأبيات تكشف لنا عن أيديولوجية السلطة المركزية لفضاء القبيلة، فيكون بذلك النسق السياسي نسقا مهما في ترابط وصناعة الآصرة القبلية، وكذا فضاء في بنية النص الشعري الجاهلي.

في ظل هذا الولاء القبلي عرف الشاعر حركة تمردية انفصالية، ظهرت كردة فعل على المركزية القبلية ومحاولاتها الزائفة في تحقيق فكرة المواطنة، فجاءت هذه الحركة التمردية في محاولة منها إعادة الذات لمركزيتها ووجودها، ونجد من أبرزها الصعلكة التي عبرت بشكل كبير عن حالة الاغتراب الذاتي وسلب حريتها من طرف القبيلة.

ليطرح السؤال كيف كان حال الشاعر بعد خروجه عن الآصرة القبلية؟

2.2. تمرد الذات على القبيلة: محاولة لكسر المركزية

لقد كانت الشعرية ومازالت إلى الآن أحد المحاور المركزية التي انشغل بها الباحثون والنقاد لمّا رأوها مجالا<<للتفكير النظري ومساءلة حصيلة النصوص المتحققة>>[7] وسعيها إلى القبض على بناها وفهم تشكيلاتها، وإن مساءلة الإبداع إنما هو في الحقيقة مساءلة للثقافة بكل مستوياتها، إيذانا من الناقد لفك القيود التي كبلته بها الثقافة وتجاوزها من أجل بناء مشروع جديد على الصعيد الفكري، والنقدي، والإبداعي. وعليه فقد أخذت شعرية التمرد نقديا مأخذا تأسيسيا لممارسة نقدية جديدة تمثلت في شعرية هرميونيطيقية تساءل الذات والوجود[8] ويخرق نموذج القيم القبلية ويقدم فرصة لإبداع نص مضموني متمرد له قيم خاصة به حيث نجد أوس بن حجر يصور حالة صراعه الداخلية والخارجية فيقول:

أَلا أُعْتِبُ اِبْنَ العَمِّ إِنْ كان ظَالِماً ... وأَغْفِرُ عنهُ الجَهْلَ إِنْ كان أَجْهَلا
وإِنْ قَالَ لِي ماذا تَرَى يَسْتَشِيرُنِــي ... يَجِدْنِي اِبْنَ عَمٍ مِخْلَطَ الأمرِ مِزْيَلا
أَقِيمُ بـدارِ الحَزْمِ ما دَامَ حَزْمُهَـا ... وأَحْرِ إذا حَـــالَـتْ بِأَنْ أَتَحَـــوَّلا
وأَسْتَبْدِلُ الأمـرَ القَـوِيَّ بِغَيْــرِهِ ... إذا عَقْدِ مَأْفُونِ الرِّجَـــالِ تَحَلَّلا
وإِنِّي اِمْرُؤٌ أَعْدَدْتُ للحربِ بَعْدَمَا ... رَأَيْتُ لَهَا نَاباً مِنَ الشَّرِ أَعْصَــلا [9]

إن الحسرة والعتاب التي بدأ الشاعر بها أبياته عبرت عن حزن وفجيعة داخلية (ألا أعتب ابن العم إن كان ظالما) ناقلة لنا حوارا مونولوغيا يجسد مظاهر الصراع الذاتي في سبيل تحدي الظلم ونشدان العدل ولو بالرحيل عن قبيلته(وأحر إذا حالت بأن أتحولا وأستبدل الأمر القوي بغيره) حيث تدل اللفظة (أحر) على عدم الاستسلام الذي يؤدي إلى اللفظة الثانية (أتحولا) وفيه إشارة على قدرة

مقاومة الممارسة القهرية القصدية من طرف القبيلة ليأتي سؤال الاستفهام على طريقة الاستغراب والتعجب في البيت الأول (ألا أعتب ابن العم إن كان ظالما وأغفر عنه الجهل إن كان أجهلا)، فالنسق الشعري الذي تنبني عليه هذه الأبيات هو الانهيار القبلي المتكلم بضمير أنا الشاعر المعبر عن أوجاعه من استلاب نفسي جراء الظلم الذي لحقه من بني جلدته لتتحكم في هذه الأبيات نواة دلالية مكانية هي القبيلة التي تمثل السلطة القاهرة للذات الفردية كما نراها في أبيات من ديوان طرفة بن العبد حين استولت القبيلة على حقه وحق أمه في الميراث فقال:

ما تَنظُــرونَ بحقِّ وَرْدَةٍ فيكُـمُ صَغُرَ البَنُـونَ ورَهطُ ورْدَةَ غُيّب
قد يَبعَثُ الأمرَ العَظِيـمَ صَغيرُهُ حتــى تظَلّ لَهُ الدِمَـاءُ تَصَبَّبُ
والظُلمُ فَرّقَ بين حيَّـي وَائِـلٍ بَكْرٌ تُسَاقِيهَـا المَنَـايَـا تَغْلِبُ
قد يُورِدُ الظُّلمُ المُبيَّـنُ آجِنـاً مِلْحاً يُخَالِطُ بالذُّعـافِ ويَقْشِبُ[10]

إن الألم العميق المكتنز في هذا المقطع ألم يبعث القوة في نفسية الشاعر، ودفعه إلى التمرد وإعلان الحرب ضد سلطة القبلية التي تحاول سلب حقه وحق أمه، وما يزيد من تمردها استعمال ضمير المتكلم وأفعال المضارعة (تنظرون يبعث-تظل-تصيب-تغلب-يورد) فيصبح التركيب اللغوي (حتى تظل الدماء تصبب) النواة التي تصنع حلولا في استرجاعه حقه ومركزيته، فيكون الموت حين يتخطى سلطة الذل والقهر والبطش دفعا إلى حياة أخرى عالية، لتتجسد في هذه الأبيات حالة شعورية تمردية تطرح الذات من خلالها مشكلة وجودها داخل القبيلة، والتي تكشفها لنا تلك الأحداث التي خضعت لإرادة القوة حسب تعبير عادل ضاهر[11]، ففي البيت الأخير تشبيه يوحي بمدى القهر المعاش ومدى وقعها على النفس؛ إذ شبه الشاعر ظلمها بأنه <<أشد تأثيرا على النفس من ضرب السيوف القاطعة، وهذا الموقف الشعري يؤكد إحساس طرفة بالظلم وإحساسه أيضا باليأس>>[12]، هذا التشبيه يجلي لنا صورة الطبقية وفق مبدأ إرادة القوة، وبهذا القلق الوجودي في محاولة مركزية الذات نجد أن الشاعر الجاهلي راح يفكر في مرحلة تجاوز القبيلة وهذا ما جسدته ظاهرة الصعلكة باعتبارها ظاهرة احتجاجية عن انعدام توافق الذات الفردية مع السلطة القبلية وقيمها فنجد من أبرز الأمثلة على ذلك ما قاله الشنفرى في لاميته:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّـي صُــدُورِ مَطِيِّكُمْ فإنِّي إلـى قَوْمٍ سِــواكُمْ لَأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَـاجَاتُ واللَّيْـلُ مُقْمِرُ وشُدَّتْ لطِيَّـاتٍ مَطَايَـا وأرْحُلُ
وفي الأَرضِ مِنْأًى للكريـم عن الأذى وفيهـا لِمَنْ خـاف القِلـَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ ما بالأرض ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أو رَاهِباً وهو يَعْقِـلُ
ولِي دُونَكُمْ أهْلُـون: سِيــدٌ عَمَلَّسٌ وأَرْقَطُ زُهْلُـولٍ وعَرْفَاءُ جَيْئَــلُ
هُمُ الأهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِ ذائــعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الجَانِي بما جَرَّ يُخْذَلُ[13]

ففي هذا الرحيل مرحلة التحول التي تستخدم من الجنس الحيواني بديلا عن أوجاع الجماعة كمحاولة تجريدية للإنسان من خصائصه كحفظ السر، والشجاعة وغيرها من الخصائص والتي يمنحها ويراها في الجنس الحيواني ويفضلها على البشر[14]، فلما<<رأى الناس وحوشا ورأى الوحوش أجدر بالمعاشرة، صار الحضور عنده اختيارا يسنده الاغتراب عن الناس والإصغاء للكون الكون أرحب: ذئابه، ضباعه، نموره قطاه>>[15] ليصبح هنا التجريد<<التجريب الدائم والاختلاف المستمر، وكأن [الشاعر] يتأرجح بين النسيان وما ينبغي أن ينسى ويشطب>>[16] لكن السؤال الذي يطرح نفسه كيف للحيوانات المفترسة أن تكون بديلا لعالم الإنسان؟ وجواب ذلك نراه في البيت الأخير حيث لا السر يفشى ولا الجاني يخذل، فيكون هذا السؤال والجواب معا تقريرا لمرحلتين متكاملتين تبدأ من طرح سؤال الاختبار إلى صياغة إجابة التحول[17].

كما نلحظ أيضا اتساع رؤيا الشاعر من خلال انصهار ما هو بشري بما هو طبيعي (الحيواني) لينتج الشاعر بهذا التفاعل مكاناً جديدا ماسحا لذاكرة القبيلة وأشيائها التي جاءت بصيغة الأمر (أقيموا) الدال على العزم للرحيل عنهم وتحوله إلى عالم الطبيعة والعيش فيها وكأنها لحظة ينتظرها الشاعر بفارغ صبره، إنه العالم المختلف المحقق له للأمل ولثقافة الاختلاف. ويزداد عداء الشاعر لظلم القبيلة له لنلمس نوعا آخر من هروب الذات عبر الخمرة وهو محاولة للنسيان: حيث نجد طرفة بن العبد يقول:

وما زَالَ تَشَرابِي الخُمورَ ولَذَّتِـــي وبَيْعِـي وإنْفَاقِـي طَرِيفِـي ومُتلَـــدي
إلـى أن تَحَامَتْنِــي العَشِيرَةُ كُلُّهَـا وأفْرِدْتُ إِفْـرَادَ البَعِيــــرِ المُعَبَّـــــدِ
رأيتُ بَنِـــي غَبْـرَاء لا يُنْكِرُونَنِـــي ولا أهْـلُ هذَاكَ الطِّـــرافِ المُمَـــددِ
ألا أيُّهَـــــا اللّائِمِي أحَضْرُ الوَغَى وأن أشْهَدَ اللذّاتِ هَلْ أَنْتَ مُخلِدي
فإنْ كُنْتَ لا تَستطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أُبَادِرْهَـــا بِمَا مَلِكَتْ يَـــدِي[18]

فالمتأمل لهذه الأبيات يجد أن الشاعر يحاول الانتقال من عالمه الواقعي المنبوذ فيه إلى عالم اللذة والمتعة الذي يمثل بديلاً عن الأول وهروبا منها، لتتصاعد حدة الاختلاف في البحث عن الذات وكينونتها التي يصورها عروة بن الورد في أبيات تتخللها نظرة فلسفية تطرح سؤال من أكون أنا؟ الصعلوك الذليل أم الصعلوك الذي تهابه القبائل والأعداء:

وسَائِلةٍ:أينَ الرَحِيلُ؟ وسائلٍ ومَنْ يَسْأَلُ الصُعلوكَ: أينَ مَذَاهِبُهْ
مَذَاهِبُهُ أَنَّ الفِجَاجَ عَرِيضَةٌ إذا ظَـــنَّ عَنْهُ، بالفَعَـالِ أقـــارِبُهْ[19]

ويضيف قائلا:

لحَا اللهُ صُعلُوكاً إذا جَنَّ لَيْلُهُ مُصافِي المُشاشِ آلِفاً كُلَّ مَجْزِرِ
يَعُدُّ الغِنى في نفسه كُلَّ لَيْلَةٍ أصَابَ قِراها مِنْ صديقٍ مُيَسَّرِ
يُعِينُ نِسَاءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِنَّهُ ويُمْسِي طَلِيحاً كالبعيرِ المُحَسَّرِ

ولكِنَّ صُعلوكاً صَحِيفَةُ وجهِهِ   كَضَوْءِ شِهَـابِ القَابِسِ المُتَنَوّرِ
مُطِلاً على أعدائه يزْجُرُونَــهُ   بساحـاتهم زَجْرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ[20]

يطرح النسق الشعري في هذه الأبيات تفاعلية العلاقات بعضها ببعض وفق رؤيا شعرية فلسفية؛ حيث تحاول الصورة أن تؤسس لحركية الأشياء داخل المكان وفي زمنية (الليل) وقد جاءت هذه الرؤيا على شكل أسئلة استفهامية تثير اضطرابا إزاء هذا المكان والوجود ليتم من خلالها مرحلة الكشف وفهم الأشياء<<وجعلها سبيلا لتجريب كينونة المتخيل هذا التجريب الذي يبدأ من تكسير حدود الواقع الحسي والواقع المعقول أيضا ليلج إلى اختبار الاستحالة>>[21]، فتكون تلك الأسئلة مكونا فاعلا يشع حركة وقوة إلى هز كيانات الأشياء في المكان وهز الذاكرة. فنسق الضوء(كضوء شهاب القابس المتنور) وظف توظيفا يحيل الاندفاع إلى الأمام والتوغل في أعماق الذاكرة لكشف عذاب الإنسان العربي وخضوعه(مطلا على أعدائه يزجرونه-بساحاتهم زجر المنيح المشهر) فالضوء يبعث الضياء ليزيل عتمة الظلمة فتتوحد اللغة به لتضيء عالمها ومكانها، إنها رؤيا استشرافية مشرقة تكسر حدوده لتتوغل في الوجود لإعادة إنتاج عالمها الخاص[22]. وقد يظهر تمرد الشاعر على قبيلته في قالب شعري آخر وهو التهكم والاستهزاء وهذا ما نراه في قول الأعلم الهذلي:

أَيَسخَطُ غَـزْوَنَا رَجُـلٌ سَمِينٌ   تُكَنِّنُهُ السِّتَـــارَةُ والكَنِيــفُ
ولــو رَفَّعْتَ ثَوْبَكَ في خُروقٍ   تَرُوعُكَ في مَهَالِكِهَا الشُّــدُوفُ
تَخَــافُ لِزَامَ عَـــاديَةٍ تَعُولُ   كَمَا يَتَفَجَّرُ الحَوضُ اللَّقِيـفُ
إذاً لَذَكَرْتَ حَالَكَ غَيْرَ عَصْرٍ   وأَفْسَدَ صُنْعُهَا فيك الوَجِيفُ[23]

إن هذا الاستهزاء والتهكم برئيس القبيلة يطرح قضية القبول والرفض وعدم الخضوع من خلال البنى اللغوية في الأبيات فالقبول يكمن في الاستسلام، أما الرفض يكمن في أسلوب التهكم والاستهزاء(أيسخط غزونا رجل سمين تكننه الستارة والكنيف)؛ حيث شبهه الشاعر بالنساء القابعات بين الحجب والستائر فهو بذلك ينفي عليه صفة الرجولة والفحولة التي هي ميزة أساسية في العربي وقد لا نجد أقل من ذلك في الثقافة العربية استهزاء وتهكما. كما كانت قضية الثأر نسقا آخر ووجها من أوجه كسر قيم القبيلة والخروج عنها يقول تأبط شرا:

إنَّ بالشِّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ   لَقَتِيــلاً دَمُهُ مَـــا يَطَــلُّ
خَلَّــفَ العِبْءَ عَلَيَّ وَوَلَّـــى   أَنَـــا بِالعِبْءِ لَــهُ مُسْتَقِلُّ[24]

فالشاعر يتوعد أعداءه بثأره للقتيل إلا أننا نجده قد حمل ذلك الثأر وحده واستقل به عن قبيلته ولم يطلب دعمهم وسندهم ليصبح عندئذ كسرا لقانون القبلية والتمرد عليهم.

يتجلى خطاب التمرد غنيا بدلالات فلسفية ممزوجة برؤية شعرية تلامس الزمان والمكان كوجود، وتجعل من الفرد فردا مختلفا عما حوله، فالرؤية الشعرية المختلطة بفلسفة الوجود هي نوع من القفز وراء المفاهيم لتغير في نظام الموجودات وكيفية النظر إليها[25] وبهذا يصبح الليل زمانا ومكانا

لا يغادره الخطاب الشعري الملون بأجواء الثقافة العربية السلطوية الدغمائية التي لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار من خلال الرجوع إلى الذاكرة وماضيها فيكون ليل المكان هو ذاكرة القهر ومحطة إلى استلهام الذات في تجاوز قمع القبيلة والأعداء[26] فالشاعر<<يملك تصورا وجوديا، واحتفاء مغايرا للوجود إلى جانب تجربته الذاتية>>[27] التي تتمرد وتحاول الارتقاء نحو المختلف.

3. خاتمة

يتضح لنا من خلال ما سبق أن فضاء الذات والقبيلة قد شكلا خطابا نسقيا يمتدان بين الولاء والتمرد، تجلى الأول في أنساق متنوعة كالفخر بالنسب والحسب، وكذا هجاء أعداء القبيلة ومحاربتهم، في مقابل ذلك تجلت مظاهر التمرد التي عرفها الشاعر كحركة تمردية انفصالية تسعى إلى تحقيق فكرة المواطنة في ظاهرة الصعلكة التي عبرت بشكل كبير عن حالة الاغتراب الذاتي وسلب حريتها من طرف القبيلة. لنصل ختاما إلى أن الفضاء في الخطاب الشعري الجاهلي بنية شكلت إستراتيجية إبداعية مهمة في التعبير عن قضايا الشاعر الثقافية.

<u>الهوامش:</u>

[1]- عمرو بن كلثوم: الديوان، جمع وتح وشرح: إيميل بديع يعقوب، ط01، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1991، ص، ص: 71، 72.

[2]- أبو سعيد الحسين بن الحسين السكري: شرح أشعار الهذيليين، تح: عبد الستار أحمد فرج، مر: محمود محمد شاكر، ج02، (د.ط)، دار العروبة، القاهرة، مصر (د.ت)، ص: 822.

[3]- طه حسين: حديث الأربعاء، ج02، ط11، دار المعارف، القاهرة، مصر(د.ت)، ص: 38.

[4]- المفضل الضبي: المفضليات، تح وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط06، دار المعارف مصر، (د.ت)، ص: 355.

[5]- لخضر هني: سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي، ط01، دار أفكار، سوريا، 2019، ص: 172.

[6]- أبو القاسم الآمدي: المؤتلف والمختلف، تصحيح وتع: ف.كرنكو، ط01، دار الجيل، لبنان، 1991، ص: 127

[7]- محمد برادة: الأدب وبويطيقا المجهول، مجلة أقواس، ع51، أبريل1997، فلسطين، ص: 292.

[8] عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، (د.ط)، دار أفريقيا الشرق، المغرب، 1998 ص، ص: 07، 09.

[9]- أوس بن حجر: الديوان، تح: محمد يوسف نجم، ط02، دار صادر، بيروت، 1979، ص، ص : 82، 83.

[10]- طرفة بن العبد: الديوان، شرح وتق: مهدي محمد ناصر الدين، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2002، ص- ص: 12-27.

[11]- عادل ضاهر: <<قراءة فلسفية لـ الكتاب>>، مجلة فصول، ع01، 02أبريل1997م، مصر، ص: 289.

[12]- علي إبراهيم أبو زيد: طرفة بن العبد شاعر البحرين في الجاهلية دراسة أدبية لشعره وشرح ديوانه ط01، مؤسسة عز الدين، بيروت، لبنان، 1983، ص: 59

[13]-الشنفرى: الديوان، جمع وتح وشرح: إيميل بديع يعقوب، ط02، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1997 ص، ص: 57، 58.

[14]- راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، ط01، دار رؤيا القاهرة، مصر، 2015، ص، ص: 327، 326.

[15] - عبد الحفيظ بورديم: النص الشعري العربي المعاصر من حضور الوهم إلى بلاغة الشهود، ط01، دار البشائر، الجزائر، 2002، ص: 18.

[16] - راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، ص: 146.

[17] - المرجع نفسه، ص- ص: 226، 229.

[18] - طرفة بن العبد: الديوان، ص: 25

[19] - عروة بن الورد: الديوان، شرح: سعدي ضناوي، ط01، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1996، ص: 91.

[20] - المصدر نفسه، ص، ص: 149، 152.

[21] - هشام باروق: الحداثة الشعرية: عند محمد عمران-أنا الذي رأيت أنموذجا، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2009، رسالة ماجستير، ص: 190.

[22] - لخضر هني: سيمياء الأنموذج في الشعر الجاهلي، ص: 31.

[23] - أبو سعيد الحسين بن الحسين السكري: شرح أشعار الهذيليين، ج01، ص، ص: 328، 329.

[24] - تأبط شرا: الديوان، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، ط01، دار المعرفة، بيروت، 2003، ص: 51.

[25] - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ط01، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1983م، ص: 20.

[26] - عادل ضاهر: <<قراءة فلسفية لـ لكتاب>>، ص: 286.

[27] - راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، ص: 319.

مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 299- 309





القدس وتقاطعات السّرد والتّاريخ- قراءة في بعض النّصوص السّردية-

Jerusalem and the intersections of narration and history historical Reading in some narrative texts

زياني محمّد[1] ✍ محمّد ملياني[2] ✍
mr.yasserziani_1983@yahoo.com[1] [2] meliani_med2006@yahoo.fr
جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/07/08 تاريخ القبول: 2020/11/02 تاريخ النشر: 2020/12/10





ملخص البحث

يُشكّل تاريخ القدس سندا مهمّا للرّوائي في تسجيل ما ميّز هذه المدينة المقدّسة من أحداث، وما أصابها من خطوب، فلقد باتت الأعمال الرّواية تؤرّخ لها، وتتوسّل بالمشاهد السّابقة لإكمال البناء الرّوائي وفق رؤية فنيّة، وهذا ما عالجه هذا البحث، حيث يهدف إلى الوقوف على قدرة النّصوص السّردية على استنطاق تاريخ القدس، وتمثّل تلك التغيّرات السياسية والثّقافية الّتي واجهتها.

وخلصت هذه الدّراسة إلى الإشادة بالمقدرة الفائقة الّتي أبان عنها الرّوائيون في تمثّل الأحداث التّاريخية في نصوصهم السّردية، انطلاقا من أهمّ المحطات المصيرية الّتي عرفتها مدينة السّلام كفتح القدس، والنّكبة، ونكسة حزيران، والانتفاضة الأولى.

الكلمات المفتاحية: القدس- السّرد- التّاريخ- قراءة- النّص.

ABSTRACT:

This research aims at examining the narrative texts 'ability to explore the history of Jerusalem, and these political and cultural changes that they faced, as this study concluded to praise the superior ability expressed by novelists Farah Anton, Wasien Al-Aaraj, Sahar Khalifa and Khalil Al-Sawahri in the representation of historical events in their texts The narrative, based on the most important milestones in the city of peace, such as the conquest of Jerusalem, the Nakba, the June setback, and the first intifada.

Keywords: Jerusalem - narration - history - reading - text

[1] المؤلف المرسل : زيّاني محمّد.

1. مقدّمة:

القدس عاصمة السّلام، ومهبط الأنبياء، ذلك الحلم المفقود الّذي صعب استعادته، والفردوس المغتصب الّذي عزّ فراقه، وهو الفضاء الواسع الّذي استدعى بقداسته وتاريخه المجيد ألوانا من التّكريم والتّمجيد، عبر العصور الإسلامية المتتابعة، فقد استأثرت القدس باهتمام المسلمين منذ الفتح الإسلامي بالنّظر إلى مكانتها السامية الّتي أشار إليها القرآن الكريم في أكثر من آية، وأكدّتها السّنة النبويّة في عدد غير قليل من الأحاديث الشّريفة، والأقوال المأثورة، وكان من هذا الاحتفاء أن كانت موضوعا للمفكّرين والفلاسفة والعلماء والفقهاء، والفنانين، وحتى الأدباء، حيث شكّلت وما تزال مصدر المخيال في البناء الفني عندهم، سواء في أغراضهم الشّعريّة، أو أجناسهم النّثرية، والمنهل الّذي ينطلقون منه في بثّ مشاعرهم الدينية والقومية، وتحويل الصّراعات السّياسية والعسكرية حول المدينة المقدّسة إلى ساحات الأدب والإبداع.

ولقد لعب السّرد دورا بارزا في تصوير مدينة القدس، وتمثّل المراحل الّتي قطعتها المدينة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، وتعقّب المستجدّات السياسية الخطيرة في الآونة الأخيرة، ممّا أهّل هذا الجنس الأدبي الحديث أن يكون له الحظوة والشّرف في التّعامل مع قضيّة الأمة، تعاملا لا يحصر نفسه فقط مع القيم الفنيّة والإبداعية، بل يجد نفسه في الصّفوف الأمامية مُدافعا عن نخوة مدينة السّلام، ومُصوّرا وضعية المقدسيين، وهم يئنّون تحت نير الاحتلال الصهيوني الغاشم، وهو ما سيعكف على دراسته هذا البحث الموسوم بـ القدس وتقاطعات السّرد والتّاريخ- قراءة في بعض النّصوص السّردية- من خلال الإجابة عن الإشكاليتين الآتيتين: مامدى حضور القدس في العمل الإبداعي السّردي؟، وهل ساهم هذا الحضور في المساهمة في التّأريخ لهذه المدينة المقدّسة، وتسجيل واقعها الأليم بصدق؟

ويعكف هذا البحث على استقراء تلك الصور المتعدّدة للقدس، والّتي حفلت بها قصص وروايات المبدعين العرب، ومن الأمثلة على ذلك رواية "أورشليم الجديدة" لفرح أنطون، ورواية "صورة وأيقونة وعهد قديم" لسحر خليفة، وقصة "مقهى الباشورة" لخليل السواحري، ورواية "سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج.

2. أهداف البحث وأهميّته:

يكتسي هذا البحث أهميّة بالغة، حيث يسعى إلى استقراء تاريخ القدس في النّصوص الّتي حتى وإن تعاملت مع هذا الفضاء بقيم فنيّة، فإنّها رامت تسجيل الأحداث بكلّ صدق وموضوعية، كما حاول معرفة مدى خدمة السّرد بأشكاله المختلفة للرّؤية التّاريخية، والوقوف على قدرة النّصوص السّردية على تمثّل تلك التغيّرات السياسية والثّقافية الّتي واجهتها القدس.

3 . منهج البحث:

ويقتضي طبيعة الموضوع مقاربة وصفيّة تحليلية استقرائية تسجّل حضور تاريخ القدس في السّرد العربي، وترصد في الوقت نفسه أشكال هذا الحضور.

1- القدس وتقاطعات السّرد والتّاريخ:

شكّلت القدس بوصفها فضاء روائيا الإسمنت الّذي يُركّب البناء السّردي في الرواية العربية، ذلك أنّ قدسية المكان أعطت للعمل الإبداعي رونقا خاصا، وأثرا بالغا في المتلقي، فليس هو بالمكان المتخيّل كما هو الحال في أغبية النّصوص السّردية، بل هو مكان تاريخي حقيقي، يتشابك برموزه المتعدّدة، ودلالاته المختلفة مع آفاقه الرّحبة، وجغرافيته المتميّزة، وأرضه الطيّبة المباركة، ومن هنا كان احتفاء المبدعين به مميّزا كونه رمزا دينيا كونيا، وامتدادا للحضارة العربيّة الإسلامية، وقضيّة أبديّة يُدافع عنها كلّ إنسان حرّ في العالم.

ولقد كان تاريخ القدس من الرّوافد السّردية الّتي نهل منها النصّ الرّوائي مادته، وجعل الرّواية تحمل بدورها القضيّة الفلسطينية بكافة تشعّباتها، وتصوّر بأمانة تقلّبات المجتمع المقدسي وهو يُواجه النكبات والمصائب، وهذا ما يؤكّد أنّ هاجس التّاريخ قد استبدّ بالرّواية العربيّة منذ طورها الأوّل، وتمكّن منها، و"لعلّ هذا التّواشج بين التّاريخي والرّوائي أن يجاوز الرّواية العربيّة ليكون سمة ملازمة للخطاب الرّوائي بإجمال، ولا غرابة أن نجدا عددا من الدّارسين يعدّون الرّواية سليلة التّاريخ ووريثته"[1]. فإذا كانت مهمّة الرّوائي أن يستأنس بالتّاريخ دوما من أجل خلق مرجعيات للأحداث الّتي يصنعها شخوصه، فإنّ تاريخ القدس المثقل بالمصائب والآلام شكّل حافزا للرّوائيين في تقديم نصوص إبداعية تستوعب محطات التّاريخ، وتستأنس بالتّخييل بوصفه جانبا مهما في العمليّة الفنيّة.

صارت مدينة القدس مادة حكائية ومسرحا للأحداث في العديد من الرّوايات، حيث رصد الباحث نزيه أبو نضال حضورها في اثنتين وثلاثين (32) رواية فلسطينية وعربيّة، وقد تبدى البعد التّاريخي بارزا في عمق المكان ودلالاته، ففي المكان القدسيّ نرى المشهد البصريّ شديد الالتباس، فهو حاضر أو مغيّب أو مُشوّه، ولكنّه بما يجسّم في زمن السّرد شهادة لا غنى عنها لتاريخيّة ذلك المكان وللقضيّة الّتي يحملها في مواجهة الاحتلالات[2]، وهو ما يجعلنا نقف عند المسارات الهامة، والمراحل الكبرى الّتي ميّزت هذه المدينة، وهي محطات سنقف عندها انطلاقا ممّا جاد به السّرد من وقائع تاريخية، تتقاطع مع ما يستوجبه هذا الفنّ من مقتضيات تخييلية لا تبتعد عن الواقع بقدر ما تضيف إليه زخما من جوانب قدسيّة المكان.

لقد اعتنت النّصوص السّردية العربية الحديثة بالأحداث التّاريخية الّتي ميّزت مدينة القدس، حيث حاول الكثير من الرّوائيين توظيف جملة من المشاهد والوقائع في أعمالهم، لما شكّلته من تأثير عميق على الشّخوص الّتي تحرّك الأحداث وفقا للجوّ الأليم السّائد، ومن هنا فإنّ الثّراء الّذي وسم خيال المبدع لم يصل إلى ما وصل إليه لولا قداسة الفضاء، ودلالاته المتعدّدة، وبعده الملهم، فالنّص السّردي كان ولا يزال الوثيقة الّتي سجّلت بصدق تاريخ مدينة السّلام، ووقفت عند المحطّات المؤثّرة في العالم بأسره، فأحداث من قبيل فتح القدس، والنكبة، والانتفاضة الأولى، جديرة بالوقوف عندها لاستلهام الدّروس والعبر، واستشراف ما يجدّ في المستقبل، وهو ما سنتناوله في الأعمال السّردية الّتي شكّلت عناوين لمحطات تاريخية عاشها القدس الشّريف.

2- رواية أورشليم الجديدة والتّأريخ لفتح القدس:

تعدّ رواية "أورشليم الجديدة" الّتي ألّفها فرح أنطون سنة 1904م من الرّوايات الأولى الّتي تناولت الحديث عن القدس في بعدها التّاريخي، خاصة ما يتعلّق منها بفترتها الزّاهية المتمثّلة في فتح المسلمين للقدس في عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، حيث اشتبكت في هذه الرّواية المطارحات الدينية والفلسفية مع قصّة حب جمعت بين اليهودية "إيستر"، والمسيحي "إيليا". وقد كان حرص الرّوائي على الجانب التّاريخي للمدينة بارزا، ذلك أنّه حاول الاعتماد على العديد من المصادر والمراجع التّاريخية لعلّ أهمّها: "تاريخ فتوح الشّام" المنسوب للواقدي، و"روح الشّعوب" لمنتسكيو[3]، إلا أنّها عرضت القدس كمدينة لها اعتبار في قلوب المتدينين، حيث سعى المسلمون لفتحها وضمّها قبل غيرها من المدن الّتي فتحوها ومروا بها مرورا، حيث أقاموا فيها ورعوها، لاسيما أنّها مسرى النبيّ محمد صلّى الله عليه وسلّم، فكان أن سعى إليها الخليفة عمر بن الخطاب نفسه، ودخلها فاتحا، كما أنّها تمثّل ربطا مكانيا بين ديانتين (الإسلامية والمسيحية)[4].

حاول فرح أنطون أن يصوّر مدينة القدس وهي تقطع مراحلها التّاريخية نحو فتح المسلمين بتخصيص أربعة وعشرين فصلا من روايته لبيان أهميّة هذه المدينة الملهمة للأحداث الّتي صنعها أبطال هذه الرّواية على اختلاف عقائدهم وتوجّهاتهم، والمؤسّسة لجملة من القيم الرّاسخة الّتي تميّز بها ساكنوها رغم عمق الصّراع الموجود بين المسلمين من جهة، واليهود والمسيحيون من جهة أخرى، كما أبانت هذه الرّواية عن زخم الأحداث الّذي تميّزت به عاصمة السّلام قبل الفتح، والّتي استمدّت معطياتها من التّاريخ بوصفها المادة الأوليّة الّتي دار حولها هذا العمل الفني.

إنّ التّأريخ لفتح القدس من قبل المسلمين لا يمكنه أن يتأتى في أيّ عمل روائي إلاّ بالجنوح إلى ذكر الظّروف الّتي ساهمت في هذا النّصر، وقبل ذلك الإشادة بقدسية المكان بأحسن ما تكون الإشادة، وهو ما جاء به السّارد في مدخل روايته قائلا: "على جبل الزّيتون فوق بيت المقدس كان في سنة 663 قبل الميلاد بثلاثة أيام طيف يتمشى متأمّلا هذه المدينة تحته وهو يقول كأنّه يخطب في

الدّنيا كلّها: منذ نحو ألفي سنة رنّ في فضاء هذه الأرض التّعيسة صوت خارج من جهات مجهولة يقول: المجد لله في العلى، وعلى الأرض السّلام، وفي النّاس المسرّة"[5].

كما حاول الرّوائي أن يُضمّن مع تدافع الشّخصيات الكثيرة المكوّنة لهذا العمل بعد المحطّات التّاريخية الّتي سبقت الفتح الإسلامي أهمّها الوجود الأوّل للعرب في القدس، وهنا ينقلنا إلى إحدى قاعات المقام البطريكي الّذي يستقبل بدويا بملابس العرب وهيئتهم، حيث أخبره هذا الأخير بأحوال العرب منذ وفاة الرّسول صلى الله عليه وسلّم حتى قدومهم إلى حصار بيت المقدس، وقد ركّز في حديثه على شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولم يكن هذا البدوي العربي واسمه "يوحنا" إلاّ من الغسانيين النّصارى، الّذين كانوا يعاونون الرّوم على المسلمين والفرس في حروبهم معا، وقد حاربوا في اليرموك في جيش الروم حربا شديدة[6]، والملاحظ أنّ فرح أنطون قد صاغ حوارات شخوصه انطلاقا ممّا قدّمه التّاريخ الإسلامي من أحداث، وبخاصة الفترة الّتي أعقبت ظهور الإسلام.

تتوالى الأحداث في الرّواية، تلك الّتي تدور حول علاقة حب بين إستر وإيليا في فضاء مكانيّ يحوم حول الأرض المقدّسة، وآخر زماني يُسجّل ما سبق الفتح من أحداث ومواقف، في قالب يجمع بين فنيّة السّرد، وسطوة التّاريخ بكافة تفاصيله، بل لا يتوانى أنطون في أن يقتبس وبشكل حرفيّ المادة التّاريخية من مضانها، والمثال على ذلك ما نُسجّله في الفصل الخامس عشر المعنون بـ:حصر بيت المقدس، حيث يقول السّارد في البداية:"فلنترك إيليا أسيرا في خيام العرب، ولنعد إلى المدينة وحاصريها لنرى ماذا حدث فيها"[7] ثم يقتبس هذا النصّ الحرفي للواقدي[8] ويُضمّنه في عمله الرّوائي:"أقام جند العرب على بيت المقدس ثلاثة أيام لا يبارزهم حرب، ولا ينظرون رسولا يأتي إليهم، ولا يكلّمهم أحد من أهلها. إلاّ أنّ أهل بيت المقدس حصنوا أسوارها بالمجانيق والطّوارق والسيوف والدرق والجواشن والزرد الفاخر"[9]، ويتكرّر هذا الاقتباس تقريبا في كلّ فصول الرّواية وهو ما يجعلنا نقرّ أنّ التّاريخ لم يكن أمرا ثانويا في هذا النصّ السّردي، حتى وإن ركّز في بعض جوانبه على اهتمامات اجتماعية وعاطفية أخرى.

توقّف فرح أنطون مطوّلا في روايته عند فتح عمر بن الخطاب لبيت المقدس، مصوّرا الظّروف الّتي صاحبت هذا الفتح، والّذي جاء نتيجة الصلح التّاريخي بين عمر رضي الله عنه، والبطريك "صفرونيوس"، حيث جاء الفصل التّاسع عشر مثقلا بالتّفاصيل الّتي ميّزت الاتّفاق على تسليم المدينة المقدّسة للمسلمين، والتّركيز على مكانة خليفة المسلمين وقيمته عند النّاس أجمعين على اختلاف دياناتهم، فها هو السارد يصوّر هذه اللّحظة الحاسمة قائلا:"ولما دنا عمر من البطريك مد البطريك إليه يده مصافحا فمدّ عمر يده إليه، وكان البطريك ينظر في وجه عمر، وعمر ينظر في وجه البطريك. فيظهر أنّ نفسيهما اتّفقتا لأوّل نظرة؛ لأنّ النّفوس الكبيرة تتعارف حين التقائها بالنّظر كما يتعارف باقي النّاس بالكلام. فابتدأ البطريك الحديث بقوله: لقد طلبت أن يكون الأمير الكريم متولي

عقد الصلح بيننا؛ لأنّني إذا وضعتُ هذه المدينة المقدّسة في عهده وذمّته خاصة أكون في أمن عليها وعلى أهلها من كلّ وجه، وأنا ألقي مفاتيحها إليه، فلما ترجم التّرجمان هذا الكلام لعمر أشار عمر برأسه موافقا على كلام البطريك، وأجاب: المسلم من حفظ العهد ورعى الودّ، ونحن جميعا عباد الله، فعلينا أن نكفل بعضنا بعضا"[10].

شكّلت رواية "أورشليم الجديدة" وثيقة تاريخية بامتياز، تلاقح فيها البعد الفني التّخييلي، مع عناصر أخرى تبدو متنافرة عليها، كالوثائق والمذكّرات، والوقائع التّاريخية، فتزاوج السّردي والتّاريخي أفرز إبداعا جيدا يجعل القارئ لا يكتفي بما يتيحه السّبك الفني من متعة وارتياح نفسي، بل يتجاوزه إلى بعد ابستمولوجي ينطلق من التّاريخ ويشابك مع معطيات معرفية أخرى، بل يصل حتى إلى نظرة استشرافية لما هو آت في المستقبل، وهو ما فاجأ به فرح أنطون في روايته هذه عندما قال:"سيأتي يوم يا أورشليم الجميلة يُنسى فيه هذا العمري فتشتدّ دواعي الجهل والبغض بين عناصرك، وحينئذ يختلّ ميزان العدل بين النّاس، ويفشو الاضطهاد، فيتّخذ الغرب هذا الأمر حجّة للزّحف على شرقك رغبة في استخلاصك. حينئذ تقوم حرب هائلة بين الشّرق والغرب، وهي الحروب الّتي سيسمونها حروبا صليبية، وستجني هذه الحروب يا أورشليم على الشّرق جناية هائلة؛ لأنّها ستكون من أسباب زوال مدينته العظمى، وانتقالها إلى الأمم الغربية، وزيادة الأحقاد بين العناصر البشرية زيادة تشوّه، واأسفاه، وجه الإنسانية"[11].

3- القدس ما قبل النّكبة في سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج:

تعدّ رواية سوناتا لأشباح القدس واحدة من الرّوايات الّتي جعلت القدس مدينة ينطلق منها التّخييل السّردي ليصنع عجبا في الإبداع، وقدسية للفضاء، حيث يتّخذ الرّوائي من "قدس الطّفولة المفقودة" فضاء أساسيا لروايته، بالإضافة إلى فضاء أمريكا الّذي تسترجع فيه البطلة مي الحسيني وهي على فراش المرض سيرتها الذّاتية الّتي تعود إلى سني طفولتها الأولى بالقدس، ومن ثمّ رحيلها عنها وهي ابنة ثماني سنوات، فتأتي على ذكر حارة المغاربة الّتي نشأت فيها، وعلى مدرستها، وعلى كنيسة القيامة الّتي صلّت فيها قبل رحيلها، وسوق القطانين، والمسجد الأقصى، وأسوار البلدة القديمة، وهذا الّذي جعلها رهينة لذكريات هذه المدينة المقدّسة، وأشباحها وألوانها الّتي فقدتها هناك، وتظلّ هذه الذّاكرة الّتي تتحوّل إلى أشباح تلحّ عليها باستمرار وتطاردها، بل إنّها تصبح جزءا من لوحاتها الفنيّة، وتظهر في خلفياتها وثناياها، ولونها المميّز الّذي تسميه فراشات القدس[12].

ويقف واسيني الأعرج عند عوالم متعدّدة تتقاسمها شخوص الرّواية في هذا الفضاء الفسيح، معدّدا في بعض الوقت الكثير من الأحداث التّاريخية الّتي مرّت بها مدينة السّلام، فنجده يسرد على ألسنة شخوصه أحداثا تعود بالقارئ إلى تاريخ القدس ما قبل النّكبة حتى تظن أنّك أمام مؤرّخ عظيم، من خلال توظيفه لمعلومات تاريخية، فها هو يعود إلى نهايات الدّولة العثمانية وتحالفها مع

الألمان سنتي 1915-1916، حيث يقول على لسان أم مي: "ففي سنة 1915 بدأ الأسطول البريطاني ضرب مدن السّاحل الفلسطيني وتمّ تهجير قسم كبير من النّاس إلى القرى والمدن الدّاخلية بما فيها القدس....في شتاء 1918 جاء إلى القدس عدد كبير من أهالي شرق الأردن، سلطيون وفحيصيون وغيرهم، وذلك عندما قام الأتراك والألمان بهجوم معاكس استردوا فيه السلط والفحيص، وانحدروا إلى أريحا، فهرب أهلها ليلا قبل وصول الألمان والأتراك. ودخلت القوات الألمانية إلى أريحا ، وهدّدت بالزّحف على القدس..."[13].

كما قدّمت الرّواية أحداثا تاريخية جرت في القدس، حيث وصّفت الكثير من التّفاصيل الّتي واكبت حادثة التّقسيم، حيث يقول على لسان البطلة: "منذ نصف قرن، استيقظت مدينة الله على جرح الموت. لأتذكّر جيدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947. كانت العائلة كلّها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر، عندما انتفض جدي الّذي سمع الخبر قبلنا جميعا، على الرّغم من ثقل سماعه، كانت الصّدمة قويّة إذ ظلّت الأفواه مشدوهة: قولوا لي أني لم أسمع جيدا؟ بهيك بساطة قرّروا تقسيم فلسطين؟"[14].

ثم صّور الأعرج ما صاحب صدور قرار التّقسيم سنة 1947 من أحداث دامية بين العرب واليهود، إذ ترفض مي كسر زجاج أحد المحلات اليهودية، ليس خوفا من المصير، بل لأن صاحب المحل صديق خالها، كان يهوديا طبيبا، وتروي كذلك عن مشاركة والدها في اقتحام جريدة بالستاين بوست في شارع بن يهودا بالقدس، وهي الجريدة الّتي كانت تبثّ أخبارا عدائية ضدّ العرب وتصفهم بكلّ الصفات القبيحة، وجاءت فجيعة أخرى صباح 15 مارس 1948 لتختم الكلّ، عندما أعلن الإنجليز انتهاء الانتداب، بعد أن سلّموا كلّ شيء لجنود الهاجاناه والإرجون، والشيترون، في صفقة يعلمها القاصي والداني[15].

حاول واسيني الاعرج من خلال هذه الرّواية كذلك التّركيز على البعد التّاريخي في ربطه بين الأوصاف المكانية، والوقائع والأحداث التّاريخية، وخاصة تلك الّتي تعبّر عن الهويّة الوطنيّة، كالقدس، وحي المغاربة، والأندلس، وهو بهذه الطّريقة يكون قد ضمن العزف على وتر الإحساس والمشاعر؛ لأنّ القارئ العربي غالبا ما يميل للبحث عن انتمائه وهويّته، والبحث عن الحقائق المضمرة المتعلّقة بتاريخه[16]، فانظر إليه وهو يُعدّد أماكن تاريخية لا يمكن أن نذكر القدس إلاّ بالتجوّل فيها: رأيتها بعيني اللتين لن تمسسهما النّار كما تقول مي، وهي تعبر شوارع المدينة المندسّة خلف نثار الأجساد ورائحة البارود. تدور في الحارات زاوية زاوية، وبابا بابا: الحرم القدسي الشّريف، قبّة الصخر، المسجد الأقصى، باب الرّحمة، حارة الشّرفة وحارة اليهود في الجزء الجنوبي الشّرقي من المدينة وحارة المغاربة مع باب المغاربة، ثم حارة الأرمن وباب النبيّ داوود وجبل الزّيتون، وحارة النّصارى في الجزء الشّمالي الغربي من المدينة، وكنيسة القيامة والباب الجديد، وحارة السّعدية وحارة باب حطة"[17].

لقد شكّلت رواية سوناتا لأشباح القدس مرجعا مهمّا للدّارسين والأبحاث، من خلال ما حوته من محطّات تاريخية، شكّلت فضاء رئيسا للشّخوص، الّذين جعلوا من مدينة القدس الأيقونة الّتي تغطي حركاتهم وسكناتهم، والجوهرة الّتي تصطدم بها أحلامهم وآمالهم، ولئن أبدع واسيني الأعرج في تحريك أبطال روايته بطريقة فنيّة راقية في هذا الفضاء، فإنّ الأحداث والخطوب الّتي سجلها ببراعة في القدس كانت كفيلة بأن تجعل من هذا العمل رائدا، من خلال تصويره بصدق جميع المحطات التّاريخية، والتغيّرات الاجتماعية والثّقافية، الّتي مرت بها المدينة، حيث رسم من خلال أحداثه وشخصياته طبيعة المكان، وتفاصيله، وسلوكات ساكنيه، وأثر الفضاء في مواقفهم واختياراتهم.

4- بين نكسة حزيران وبداية الانتفاضة الأولى في صورة وأيقونة وعهد قديم، ومقهى الباشورة:

تتجلى القدس كفضاء مكاني هام، وكقضيّة تاريخية عند المبدعة الفلسطينية سحر خليفة في روايتها صورة وأيقونة وعهد قديم الّتي ألّفتها سنة 2002م، وهي رواية القدس العربيّة، تبدأ هذه الرّواية بعشق موؤود، وتنتهي إلى مدينة مقدّسة ضائعة، وهي تحكي عن روح فلسطين المتغيّرة، وعن شعب بسيط يصمد راضيا ومطمئنا، وتتأمّل ما تبقى من القدس، وترصد أرواحا ميّتة تتاجر بأحجار فلسطين، وبأخرى تُحوّل الحجر سلاحا فريدا[18]، ثم أنّها تحصر نفسها في إطار تاريخي على قدر عال من الأهميّة، وبين حدثين بارزين فارقين من تاريخ فلسطين، وهما نكسة حزيران عام 1967م، والانتفاضة الأولى المباركة عام 1987م.

ويحيلنا عنوان الرّواية إلى القول بأنّها نص قائم على تركيب مستويات السّرد بشكل تاريخي وجمالي، تخوض عبره سحر خليفة في الكشف عن شخوص وأمكنة، تتداخل لتحكي قصة النضال الفلسطيني عبر عقدين من الزّمن، وتروي سيرة مدينة القدس عبر بطلها الرئيس إبراهيم وقصة حبه من فتاة مسيحية تدعي مريم، فالحدث يبدأ مع استرجاع إبراهيم لذكريات الماضي، ودمج ذلك مع حاضره[19]، أما أحداثها فهي أحداث مترابطة ومتسلسلة، تأتي متتابعة زمنياً وتنمو وتتطور وفق منطق تاريخي صادق؛ بدأتها الكاتبة (بصورة) أرّخت فيها لحال القدس قبل عام 1967م ثم جاءت الحكاية الثانية بعنوان (أيقونة)، سجلت خلالها حال القدس بعد عام 1967م حتى السنين الأولى قبل اندلاع الانتفاضة الأولى، أما الوحدة الثالثة فكانت بعنوان (عهد قديم) وفيها تؤرخ الكاتبة لحال القدس إلى بداية الانتفاضة الأولى[20].

إنّ سحر خليفة وهي تسجل الأحداث التّاريخية لهذه الرّواية لم تجد بدّا من الالتزام بالموضوعية، حيث حرصت على التوسّل بالحقيقة دون تهميش أو تزوير، ومساءلة لما جرى دون حذف أو إضافة، وهو تأكيد للعمليّة التّأريخية، بتفاصيلها وجزئياتها الدّقيقة، فكلّ إبداع يختار القدس موضوعا له لا يمكنه أن يغفل البعد التّاريخي، رغم ما يتطلّبه من جوانب فنيّة، وقيم جمالية تسعى إلى التّأثير في المتلقي بخلق عوالم متخيّلة جديدة.

وإذا كانت رواية سحر خليفة قد أعطت للقارئ صورة لافتة عن مدينة السّلام وهي تستقبل حدثا فارقا من قبيل نكسة حزيران، فإنّ المجموعة القصصية "مقهى الباشورة" لخليل السواحري الّتي صدرت عام 1969م قد قدّمت تصوّرا للمدينة، وما صارت إليه أحوال النّاس بعد هذه النّكسة، ناهيك عن التطوّرات الّتي لحقت بهذا الفضاء المكاني، فها هو يصف مقهى الباشورة الشّهيرة، والّتي تتربّع على إحدى حارات القدس القديمة قائلا: "إلاّ أنّ حرب حزيران جاءت فيما يبدو لتعيد مياه المقهى إلى مجاريها، فقد أصبحت حارة اليهود بين يوم وليلة مزارا حاشدا، وعادت الأفواج تملأ الشّوارع بعضهم ينحدر شرقا إلى حائط المبكى، وبعضهم يتوجّه جنوبا إلى حارة اليهود، واتّخذ المقهى من جديد موقعه الاستراتيجي السّابق على تقاطع الأسواق"[21].

وكان قبل ذلك قد وقف على بعض أحياء مدينة القدس في الفترة الّتي أعقبت النّكبة، حيث يقول:"فبعد أن سقطت حارة اليهود بيد العرب في حرب عام ثمانية وأربعين تحوّلت سوق المقهى بكاملها إلى باشورة، وانقطعت أفواج الذّاهبين من وإلى حارة اليّهود، وقد مرّت فترة طويلة والحارة شبه أنقاض، حتى عادت إليها الحياة مرّة أخرى عندما استوطنها اللاجئون وجعلوا اسمها حارة الشّرف، ومع ذلك فقد ظلّت أحوال المقهى شبيهة بأحوال دكاكين الخردوات، تزدهر يوما وتنتكس في أغلب الأيام"[22].

شكّلت نكسة حزيران 1967م، بما سبقها من أحداث، وما تلتها من تغيّرات، المادة الخام الّتي استثمرها المبدعون العرب في المساهمة في كتابة التّاريخ، والوقوف على أهميّة هذه المدينة، وأثر الأحداث المصاحبة للنّكسة في التحوّلات الّتي طرأت عليها، في قالب فنيّ يغوص فيه خيال المبدع، ويُحافظ في الوقت ذاته على حقائق ومعطيات شاهدة على ماعانته هذه المدينة المقدّسة، وما لاقاه المقدسيون في سبيل الذّوذ عنها من شتى صنوف العذاب والهوان والانكسار.

5. خاتمة: إنّ أيّ دراسة تشغل موضوع القدس لا تستطيع الإجابة عن كافة التّساؤلات الّتي تُحيط بهذا الفضاء المقدّس، والّذي تتجاذبه عوالم مختلفة تأسر في كلّ لحظة مخيال الأديب، وتمنحه الصّور الممتعة الّتي تُجوّد به خطابه الأدبي، وقد خلص بحثنا هذا، المتجوّل في بساتين فطاحلة الرّواية العربيّة الحديثة إلى النتائج الآتية:

1- لعب السّرد دورا بارزا في تصوير مدينة القدس، وتمثّل المراحل الّتي قطعتها المدينة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، حيث نهض المبدعون بالتّأكيد على قدسيّة الفضاء، ومدى تأثيره في المبدع والمتلّقي على حدّ سواء، وضرورة الدّفاع عنه فنيّا وجماليا.

2- لقد لعب تاريخ القدس دورا مهمّا في إذكاء مخيال الرّوائي، حيث اعتنت النّصوص السّردية العربية الحديثة بالأحداث التأّريخية الّتي ميّزت مدينة القدس، ومن هنا فقد اجتهد السّارد في توظيف

الكثير من المشاهد والوقائع الّتي عاشتها المدينة المقدّسة في خطاباته الرّوائية، حيث جعل منها وثائق تاريخية جديرة بالاعتناء بها.

3- تعدّ رواية "أورشليم الجديدة" لفرح أنطون وثيقة تاريخية بامتياز، حيث أراد من خلالها الرّوائي تسليط الضّوء على حدث هام عاشته المدينة في فترة الخليفة عمر بن الخطاب وهو فتح القدس، وقد امتزجت الرّواية بالمطارحات الدينية والفلسفية، وتصوير قصّة حب جمعت بين اليهودية "إيستر"، والمسيحي "إيليا"، في قالب إبداعي شائق.

4- أبدع الرّوائي واسيني الأعرج في وصف الكثير من الصّور الّتي تميّز بها ساكنوا مدينة السّلام في روايته سوناتا لأشباح القدس، حيث ذكّر على لسان بطلته القابعة في مستشفى نيويورك ما عاناه شخوص نصّه السّردي في الفترة الّتي سبقت النّكبة، وما بعدها، من خلال تركيزه على البعد التّاريخي في ربطه بين الأوصاف المكانية، والوقائع والأحداث التّاريخية، وخاصة تلك الّتي تعبّر عن الهويّة الوطنيّة.

5-كما شكّلت نكسة حزيران والانتفاضة الأولى مادة رئيسة في نصي سحر خليفة، وخليل السواحري، حيث قدمت رواية صورة وأيقونة وعهد قديم، وقصّة مقهى الباشورة العديد من التّفاصيل الّتي رافقت هذين الحدثين الهامين، واللّتان كان لهما عميق الأثر في الشّخوص المحرّكة لأحداث النّصين.

5. هوامش البحث :

---

[1]- محمد القاضي، الرّواية والتّاريخ: دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفية للنّشر، تونس، د.ط، 2008، ص19.

[2]- نزيه أبو نضال، المكان في رواية القدس، حضور في الغياب، مجلة أفكار، العدد 348، 2018، ص140.

[3]- ينظر، حسن المناصرة، فرح أنطون روائيا ومسرحا، دار كرمل للنّشر، عمان، ط1، 1994، ص155.

[4]- ينظر، هداية الرّزوق، صورة القدس في الرّواية العربية، مجلّة الرأي، 26/08/2016.

[55]- فرح أنطون، أورشليم الجديدة، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، 2013، ص11.

[6]- ينظر، حسن المناصرة، فرح أنطون روائيا ومسرحا ، ص157-158.

[7]- فرح أنطون، أورشليم الجديدة، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، ص129.

[8]- يعتمد الرّوائي على ما كتبه الواقدي عن فتح بيت المقدس، رغم تشكيكيه في الكثير من رواياته، حيث يعتبر تاريخه يكاد يكون في أكثر أقسامه قصة عنترية، فالتّناقض في الرّوايات والتّفاصيل ظاهر بينه وبين باقي المؤرّخين، وفيما بين هؤلاء أيضا، وإنّما فضّله عليهم لأنّه أكثر تفصيلا.

[9]- أبي عبد الله محمد بن عمر بن واقد الواقدي، فتوح الشّام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص211.

[10]- فرح أنطون، أورشليم الجديدة، ص161.

[11]- المرجع نفسه، ص163.

[12]- ينظر، محمد عبد الحفيظ محمد الطحل، رواية القدس في الأدب العربي في القرن الحادي والعشرين، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنية، فلسطين، 2013، ص97.

[13]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، موفم للنّشر، الجزائر، د.ط، 2015، ص169-170.

[14]- المرجع نفسه، ص138-139.

[15]- المرجع نفسه، ص 139.

[16]- ينظر، وهيبة عجيري، تضافر الجانب الفنيّ والتّاريخي في روايات واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص641.

[17]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص12-13.

[18]- ينظر، سعيد محمد الفيومي، "تجلّيات القدس في الرّواية الفلسطينية"، مؤسّسة القدس للثّقافة والتّراث، 2/4/2011، شوهد في11/4/2019، في: http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=1127

[19]- ينظر، لنا عبد الرحمن، "سحر خليفة في صورة وأيقونة وعهد قديم"، الموقع الشخصي للكاتبة لنا عبد الرحمن، 30/3/2013، شوهد في 12/4/2019، في:http://www.lanaabd.com/articles.php?cat=25&id=201

[20]- ينظر، سعيد محمد الفيومي، "تجلّيات القدس في الرّواية الفلسطينية".

[21]- خليل السواحري، مقهى الباشورة، دار الكرمل للنّشر، عمان، ط3، 1989، ص36.

[22]- المرجع نفسه، ص35



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 310- 320



قراءة في مقدّمة معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي في ضوء علم اللّغة الحديث

Reading at the introduction of in dictionary of Khalil ben Ahmed Al-farahidi in the light of modern linguistics

خليل سارة [1]   بوشيبة عبد القادر [2]
Sarahchikola.92@gmail.com[1]   [2] Bouchiba_aek@yahoo.com
مخبر المعالجة الآلية للّغة العربيّة
المركز الجامعي بمغنيّة- تلمسان/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25   تاريخ القبول: 2020/10/07   تاريخ النشر: 2020/12/10





ترمي هذه الورقة إلى قراءة في مقدّمة معجم العين للخليل بن أحمد وتناولت مسألتين لغويتين احتوتهما هذه المقدّمة أفادتا علم اللّغة الحديث، وتتمثل هاتان المسألتان في قضيّة نشأة اللّغة التي لا تزال تشغل العلماء وكيف نظر إليها الخليل بحسّه، ثمّ مسألة المستويات اللّغوية والفرق بين ما جاء به الخليل وما ينظر إليه العلم الحديث، وأسفرت هذه الدّراسة عن نتائج أهمّها أنّ مقدّمة العين هي ذات أهميّة كبرى في الدرس اللّغوي العربي، وفيها بواكير معلومات وقضايا لغويّة، كما تعدّ أوّل مادّة استقى منها العلم الحديث موادّه.

الكلمات المفتاحية: مقدّمة العين، علم اللّغة الحديث، نشأة اللّغة، المستويات اللّغوية.

ABSTRACT:

This paper aims at reading of Al-Ain's dictionary to Al-Khalil and dealt with two language issues that were in this introduction. Which informed the modern linguistic.These two issues are the issue of the emergence oft he language that is still preoccupied with secularists and how khalil has been wiewed with sence. And the question oft he linguistic levels and the difference between the city of khalil and what the modern science is looking at.The first material from which is modern science has drawn is materials

Keywords :introduction to al-ain, modern linguistics, origin of language, linguistics levels, linguistics sounds.

[1] المؤلف المرسل : خليل سارة

1. مقدمة:

توسّعت الدّراسات اللّغوية في القرن الثّاني الهجري خدمةً للقرآن الكريم، فبعد اختلاط العرب بغيرهم من الشّعوب ظهر اللّحن والتّصحيف في تلاوة القرآن الكريم، ونتيجةً لذلك تطوّرت الدّراسات اللّغوية وظهر علماء أجلّاء، وضعوا أسس مهمّة ساهمت في بناء الدّرس الصّوتي والمعجمي الحديث.

وأوّل هؤلاء العلماء الخليل الذّي شغل نفسه بعلوم العربيّة، إلى أن ألّف معجمًا سمّاه العين، وهو معجم ينمّ عن براعة وعبقريّة فذّة، ابتدع فيه نظام التّقاليب والأبنية. كما احتوى على مقدّمة فريدة من نوعها لا تزال الدّراسات الحديثة تستقي منها شتّى معطياتها. فقد شحذت هذه الأخيرة الأذهان في علمها الواسع، كما ولّدت معاجم كثيرة. ونظرًا لما تؤدّيه المقدّمة من دورٍ بارزٍ في الكتب والمعاجم ارتأيت أن أعالج مسألتين في مقدّمة كتاب العين وهما قضيّتا نشأة اللّغة والمستويات اللّغوية؛ ثمّ ربطهما بنتائج العلم الحديث. واعتمدت في ذلك على المنهج الوصفي المعتمد على التّحليل. فما هي الموضوعات التّي احتوتها مقدّمة معجم العين؟ وكيف ساهمت هذه الأخيرة في وضع أسس علم اللّغة الحديث؟

2. قضيّة نشأة اللّغة في مقدّمة العين:

اهتمّ العلماء منذ القدم بقضيّة نشأة اللّغة وكانت لهم آراء متباينة، ولعلّ أوّل من تطرّق لهذه القضيّة هو الخليل في مقدّمة معجمه "العين".

فقد بدأ تحديد الصّلة بين اللّفظ ومدلوله من نبعٍ صغير، كشفته ملاحظات الخليل، ثمّ صار ذلك النّبع معينًا ضخمًا استمدّ منه المتأخّرون طاقة هائلة من التّحليل؛ ولعلّ أوّل ما جذب انتباه الخليل في مقدّمة كتابه تلك الأصوات المتكرّرة التّي تعبّر عن مسموعات؛ فقد رأى في بعض الحروف أصواتًا محاكية للطّبيعة. فتكرّر الحرف دلالة على تكرّر الفعل قال في هذا الصّدد: "صَرَّ الجندب صريرًا، وصرصَرَ الأخطب صرصرةً، فكأنّهم توهّمُوا في صوت الجندب مدًّا، وصرصر الأخطب صرصرةً، فكأنّهم توهّمُوا في صوت الجندب مدًّا وتوهّموا في صوت الأخطب ترجيعًا"[1]. والأقوال في هذا الاتّجاه تستهدف إثبات نوعٍ من الصّلة الطّبيعية بين أجراس الحروف ودلالتها، وبين أنغام الألفاظ ومعانيها الكلّية، وفي ذلك النّظر تبدو الحروف والصّيغ مترابطة مع الدّلالة، وكأنّ هناك نتيجة ضروريّة للإيحاء من تتابع الحروف أو بناء الكلمات[2]. فمحاكاة الأصوات للطّبيعة كما يتّضح هي ضربٌ من ضروب الاشتقاق، يُلجأ إليه للدّلالة على محاكاةٍ صوتيّة فيها تكريرٌ وترجيع. فالحكاية ليست هي نقلًا ساذجًا لأصوات الأشياء أو محاكاة طبيعيّة لها إنّما هي شيء من أبنية اللّغة لها خصائص صوتيّة وصرفيّة ودلاليّة[3].

ويعدّ القرآن الكريم المدونة الأساسية لمثل هذا الطّرح؛ فبعض ألفاظ القرآن الكريم تثبت صلة بين الصّوت والدّلالة ومنه قوله تعالى ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرصَرًا فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ﴾[4]؛ لفظة

صرصر هنا تدلّ على الرّياح القويّة الشّديدة التّي يكون لها صوت[5]، وهي بصيغة فعلل، وفيها تكرار لصوت الصّاد والرّاء، وفي الصّاد صفير، وللرّاء في مخرجها تكرارٌ، وكأنّ اللّفظة توحي بقوّة الرّيح وضراوتها.

ومن ذلك أيضًا صوت الشّين وهو صوت رخو مهموس، عند النّطق به يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة، فلا يحرّك الوترين الصّوتيين[6]، وهو للتّفشّي، وهذا الصّوت يصوّر الحدث واتّساع مداره، جاء في قوله تعالى ﴿هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ﴾[7]؛ فكأنّ صوت الشّين في لفظ "مشّاء" يصوّر لنا انتشار النّميمة، بل وزيادة التّفشي بتضعيف حرف الشّين، ومدّ هذا الصّوت بحركة الفتح الطّويلة[8].

ومن هنا شبّ خلافٌ حول قضيّة نشأة اللّغة لم يتمّ حسمه إلى الآن، حيث قام على اختلافات نظريّة يمكن تحديدها في ثلاثة آراءٍ[9]:

-الرّأي الأوّل: يرى أصحابه أنّ اللّفظ اكتسب دلالته بالطّبع، وهؤلاء هم التّوقيفيّون.

-الرّأي الثّاني: يرى أصحابه أنّ اللّفظ اكتسب دلالته بالمواضعة، فالمواضعة والاصطلاح هما أساس اكتساب اللّفظ دلالته.

-الرّأي الثّالث: يرى أصحابه أنّ اللّفظ اكتسب دلالته بالطّبع، ولكن ليس بالطّبع الموجب كما يرى التّوقيفيّون.

وبما أنّ الصّوت في اللّغة هو مادّة اللّفظ ومركزه الأساس، وهو الذّي يعطيه هذا المركّب الذّي يظهر في شكل كلمات، وقد عرّف ابن جنّي اللّغة بأنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، ومن هنا يظهر أنّ الصّوت هو عماد اللّفظ، وهو الرّكيزة الأساس، والقاعدة الأولى لتكوين صرح اللّغة.

فالإنسان عندما سمع أصوات الطّبيعة أخرج أصواتًا تحاكي ما سمعه؛ فأطلق خرير على المياه ومواء على صوت القطط...ولعلّ أوّل من تحدّث عن هذه العلاقة بين الصّوت وما أُطلق عليه هو الخليل بن أحمد في مقدّمته، ثمّ راح العلماء بعده يناقشون هذه القضيّة بين مؤيّد ورافض، وفيما يلي عرض لآرائهم:

1.2 آراء القدماء:

ناقش قضيّة ارتباط الأصوات بالدّلالة بعد الخليل الكثير من العلماء ممّن جاءوا بعده: من أمثال سيبويه وابن جنّي. وكان قدوتهم للخوض في هذه المجال هو الخليل.
-جاء سيبويه في كتابه بنوع جديد من الدّلالات وهو دلالة الأوزان؛ حيث عقد بابًا تحدّث فيه عمّا جاء على مثالٍ واحد حين تقاربت المعاني[10]

-يعدّ ابن جنّي إمامًا للقائلين بوجود صلة بين الصّوت ومدلوله، فقد أسهب في الحديث عن هذه القضيّة بل وعقد عدّة أبوابٍ لها في كتابه الخصائص ومن هذه الأبواب نذكر: باب تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، باب الاشتقاق الأكبر، باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني[11].

2.2 آراء المحدثين:

أمّا بالنّسبة للمحدثين فنجد الكثير من العلماء ممّن تطرّق لموضوع دلالة الصّوت بمعناه، ولا يسعنا المقام لعرض آرائهم، نذكر منهم:

-صبحي الصّالح: جاء بعض الأساتذة ليكمّلوا قضيّة الصّوت والمعنى، ويعتبر صبحي الصّالح في مقدّمة هؤلاء حيث عرض فصلًا لمناسبة حروف العربيّة لمعانيها، واستعرض في ثناياها جهود اللّغويّين الأوائل. قال "أمّا الذّي نريد الآن بيانه فهو ما لاحظه علماؤنا من مناسبة حروف العربيّة لمعانيها، وما لمحوه في الحرف العربيّ من القيمة التّعبيريّة الموحية...فكلّ حرف منها يستقلّ ببيان معنى خاصّ مادام ينتقل بإحداث صوتٍ معيّن، وكلّ حرف له ظلّ وإشعاع إذ لكلّ حرف صدى وإيقاع"[12]

-إبراهيم أنيس: وعلى نقيض الاتّجاه الأوّل يعقّب إبراهيم أنيس بعد عرضه لمجموعة من النّظريات من قبل العلماء على أصل نشأة اللّغة، والقائلين بالاتّفاق بين الأصوات ومدلولاتها بأنّها لم تحلّ مشكلة نشأة اللّغة، ولم تفسّرها تفسيرًا يطمئنّ إليه، ووجّه لها جملة من الاعتراضات:[13]

1-الألفاظ التّي تبدو لنا الآن وقد ارتبطت أصواتها بمدلولاتها لا تجاوز نسبة ضئيلة في كلمات كلّ لغة.

2-أهملت هذه النّظريّات الرّبط بين اللّغة والمجتمع، ممّا لا يستطيع اللّغوي الحديث أن يتصوّره.

3-لو أنّ الإنسان نطق بأصوات لغته لاحتاج إلى مِرانٍ طويل، ولهذا لا يعقل أنّ عضلات النّطق تنطق من صمتها فتنطق بأصواتٍ كأصوات كلماتنا، وإنّما المعقول أنّها كانت تنطق نوعًا من النّطق، حتّى تكتمل أعضاء النّطق ونموّها، حينئذٍ يقال أنّ اللّغات الإنسانيّة قد نشأت.

يكاد رأي إبراهيم أنيس في هذه المسألة يكون متباينًا؛ ففي الموطن السّابق اعترف اعترافًا صريحًا بعدم وجود علاقة بين الصّوت ومدلوله، بل وأنكرها إنكارًا تامًّا، وعاد وأثبتها في موطنٍ آخر، يقول: "ونحن حين نتّخذ طريقًا معتدلًا بين هؤلاء وهؤلاء ندرك كلّ الإدراك أنّ في اللّغة معاني تتطلّب أصواتًا خاصّة، وأنّ هناك من المدلولات ما تسارع اللّغة للتّعبير عنه بألفاظ معيّنة، وربّما كان من العسير حصر تلك المجالات اللّغوية التّي نلحظ فيها وثوق الصّلة بين الأصوات والمدلولات"[14].

وقف إبراهيم أنيس موقفا وسطا: فهو لا ينكر تمامًا وجود صلة بين الصّوت ومعناه، ولا يقرّ بوجودها، ففي حين إقراره بوجود صلة بينهما أتى بنوعٍ جديد، وهي التّي تعبّر عن الحالة النّفسية. وفي

رأينا أنّ معظم كلمات العربيّة ذات دلالة معيّنة؛ فلو أنّ واحدًا منّا أراد أن يعبّر عن حزنه أو يأسه لاستخدم أصواتًا مهموسة كالسّين والتّاء، وشعرائنا أفضل مثال في هذا المقام فها هو البحتري يعبّر عن نفسيّته الحزينة في سينيّته فيستخدم أصواتا توحي بما يختلجه.

وتبدو هذه الظّاهرة جليّة في ألفاظ القرآن الكريم، ففي كثير من المواطن التّي تستدعي تخويف المشركين استعمل الله ألفاظًا تربك البدن وتُحدث شيئا ما في القلب، قال الله تعالى:﴿قِسۡمَةٞ ضِيزَىٰٓ﴾[15]؛ فلفظ "ضِيزَى" على وزن فُعلى بضمّ الفاء من ضازه حقّه إذا نقصه[16].

ولو حلّلنا اللّفظ من النّاحية الصّوتية وربطناه بالدّلالة فنجد أنّها تحمل كلًّا من الضّاد والزّاي المجهورتين، فالله تعالى لم يستعمل لفظة أخرى مثل غير عادلة أو جائرة، بل استعمل ضيزى للدّلالة على عدم عدل هؤلاء الذّين يعبدون غير الله.

ونجد ممّن ناقش قضيّة دلالة الصّوت ومعناه علماء غربيّين نذكر منهم:

-جسبرسن: فهو يسوق لنا أمثلة لتلك النّواحي التّي نلحظ فيها وثوق الصّلة بين الألفاظ والدّلالات منها:[17]

*الألفاظ التّي تعبّر عن الصّوت الطّبيعي قد تنتقل وتصبح معبّرة عن مصدر هذا الصّوت. مثل الصّفع التّي بدأت صدى لوقع اليد على الوجه، فهي حكاية صوت لتلك الحركة، ثمّ أصبحت تعبّر عن تلك الحركة.

*قد ترتبط الألفاظ بالدّلالات في بعض الحالات النّفسية التّي تعبّر عن الغضب أو الكره.

وهكذا استقى المتأخّرون قضيّة نشأة اللّغة المعتمدة على محاكاة أصوات الطّبيعة من الخليل بن أحمد حتّى أنّهم راحوا يفسّرون بعض ألفاظ القرآن الكريم بهذه المحاكاة بين الأصوات والمسموعات.

بل وذهبوا أبعد من ذلك فقد استنتج المتأخّرون من خلال دراستهم للصّوت أنّه يحمل دلالة معيّنة سواء كان مفردا أو مركّبًا، وفيما يلي عرض لآرائهم:

الصّوت	دلالته	مثال
الهمزة	الجوفيّة، وعلى ما هو وعاء للمعنى[18]	أكرم، أفلحَ
الباء	بلوغ المعنى في الشّيء بلوغًا تامًّا، وتدلّ على الانبثاق والظّهور[19]	بزوغ
الثّاء	تدلّ على الانتشار والتّفريق[20]	بثّ الخبر وبثق النّهر: أي جعل ماءه ينفجر على ما نحوه.

الحاء	الظّهور والامتداد والتّفريق[21]	باح بالسّر
الخاء	الضّعف والهبوط[22]	خض، خاف، خشع
الدّال	اللّين والنّعومة[23]	دمعت العين: سال دمعها، دمث: لانت أخلاقه
الزّاي	التّقلّع القويّ[24]	قال الله تعالى﴿ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴾[25]
السّين	السّعة والبسط[26]، ويدلّ على اللّيونة والسّهولة والنّقص[27]	سامح، ساهم
الغين	الخفاء، أو الاستتار والغيبة[28]	غاب، غرب، غطّ
الكاف	التّمكّن في الشّيء[29]	كبت، كتم
القاف	المفاجأة التّي تحدث صوتًا[30]، وتتضمّن أيضًا معنى الاصطدام أو الانفصال، وتقترن بحدوث صوت شديد[31].	قطع، قرع
الميم	الانقطاع والاستئصال[32]	الحسم، العزم

وهكذا استنتج بعض الدّارسين -كما رأينا-بأنّ بعض الأصوات تؤدّي معنى معيّن، فعند دراستهم للقيمة التّعبيرية للصّوت المفرد خصّوا كلّ صوت بدلالة معيّنة، فاستطاعوا بحسّهم المرهف أن يعرفوا دلالة الصّوت من خلال صفاته وكانت استنباطاتهم من آراء العلماء الأوائل وأوّلهم الخليل. ومن هنا عُدّت هذه المسألة ضاربة في رأي من آراء نشأة اللّغة الذّي يعتقد بأنّ هذه الأخيرة نشأت من محاكاة الإنسان أصوات الطّبيعة بواسطة جهازه الصّوتي، والخليل هو السّباق لهذه المسألة.

3. المستويات اللّغوية:

المقصود بالمستويات اللّغوية في الدّرس اللّغوي الحديث المراتب التّي تنتمي إليها الألفاظ. ومن أهمّ هذه المستويات:

1.3 المستويات اللّغوية في علم اللّغة الحديث:

1.1.3 المستوى الفصيح:

حرص علماء اللّغة العربيّة عند وضع معجمهم على تنقية الفصيح من كلام العرب، والفصيح كما أورده السّيوطي في المزهر "فصح الرّجل: أي جادت لغته، وأفصح تكلّم بالعربيّة"[33]، أمّا الفصاحة فهي "البيان وسلامة الألفاظ من الإبهام وسوء التّأليف"[34]. ويستخلص محمّد رشاد

الحمزاوي من هذه التّعريفات معانٍ للفصاحة: الخلوص، الصّحة، الوضوح، الجودة، انعدام اللّحن، البيان، السّلامة من الإبهام وسوء التّأليف[35]، فالفصيح بدويٌّ سليمٌ من المعرّبات والدّخيلات واللّهجات، لا يأتيه التّلوث من قبله ولا من بعده[36]؛ فقد اقتصرت العرب على الأخذ بالفصيح من بعض القبائل العربيّة التّي لم تختلط بالأعاجم، بل وحدّدت الإطار الزّماني بنهاية القرن الثّاني الهجري للحواضر، ونهاية القرن الرّابع هجري بالنّسبة للبوادي. وهذا التّحديد الزّماني والمكاني هو بمثابة الحِصن الذّي يحمي المستوى الفصيح.

2.1.3 المستوى المولّد:

تعامل اللّغويّون الأوائل مع المستوى المولّد على أنه غير عربيّ فذهب الجوهري في صحاحه إلى القول: "عربيّة مولّدة ورجلٌ مولّد، إذا كان عربيًّا غير محض، أي أنّه ولد بين العرب وليس منهم"[37]، وعدّوه "كلّ ما أُحدث في العربيّة من الوحدات المعجميّة بعد عصر الاحتجاج اللّغوي"[38]. ومن العلماء من حاول أن يضع حدودًا زمانيّة للمولّد ومنهم الدّكتور عبد الصّبور شاهين، الذّي يرى أنّ فترة المولّد تنتهي عام 1805م، وبذلك تكون فترة هذا المستوى حوالي تسعة قرون[39].

3.1.3 المستوى المحدث:

جاء في لسان العرب "المولّد: المحدث من كلّ شيء وسُمّي المولّد من الكلام مولّدًا إذا استحدثوه"[40]، وقد عرّفه الدّكتور حلمي خليل بأنّه "كلّ كلمة عربيّة الأصل استخدمها المتكلّمون بالعربيّة الحديثة بدلالةٍ جديدة لم يعرفها المتكلّمون بالعربيّة قبل العصر الحديث أو بالاشتقاق من جذرٍ عربيّ ومعنى هذا أنّ الهاتف والسّيارة...والسّجادة وغيرها كثير من المحدث"[41]. وقد نصّت لجنة المعجم الوسيط على أنّ المحدث هو "اللّفظ الذّي استعمله المحدثون في العصر الحديث وشاع في لغة الحياة العامّة"[42]. ومن خلال التّعريفات للمولّد والمحدث قد نخلص إلى عدم وجود فرقٍ كبيرٍ بينهما، وربّما ذلك راجعٌ إلى صعوبة معرفة الوقت الذّي ظهرت فيه الكلمة المولّدة أو المحدثة[43].

4.1.3 المستوى الدّخيل:

عرّف المعجم الوسيط الدّخيل بأنّه "اللّفظ الأجنبي الذّي دخل العربيّة دون تغيير مثل الأكسجين والتّلفون"[44]. قد عرّف حلمي خليل الدّخيل بأنّه "تلك الكلمات الأجنبيّة التّي اقترضتها اللّغة العربيّة من اللّغات الأخرى، وبقيت على صورتها الأجنبيّة أو مع تغيير طفيفٍ في بعض أصواتها سواء تمّ ذلك قبل عصر الاحتجاج أو اليوم مثل سجنجل فرند وتليفزيون وهدرجين وغيرها"[45].

2.3. المستويات اللّغوية في مقدّمة العين:

أراد الخليل من خلال معجمه حصر اللّغة العربيّة فدبّر ونظر فرأى أنّ جميع الكلمات تنحصر في 29 حرفًا، ورأى أنّ الحروف والأسماء والأفعال تكون بين الثّنائي والثّلاثي والرّباعي

والخماسي، ثمّ ابتكر نظام التّقاليب فكلّ كلمة ينتج عنها عدد معيّن من الكلمات. ويمكن أن نمثّل له رياضيًا على النّحو التّالي:

ن1=ن×ن-1.....1

$2=1\times2=(1-2)\times1=12$

$6=1\times2\times3=(2-3)\times(1-3)\times3=13$

$24=2\times3\times4=(3-4)\times(2-4)\times(1-4)\times4=14$

$120=1\times2\times2\times4\times5=(4-5)\times(3-5)\times(2-5)\times(1-5)\times5=15$

$720=1\times2\times3\times4\times5\times6=(5-6)\times(4-6)\times(3-6)\times(2-6)\times(1-6)\times6=16$[46].

فكلّ كلمة وتقاليبها سواء في الثّنائي، الثّلاثي، الرّباعي، أو الخماسي تعطي تقاليب مختلفة تكوّن مستعملًا ومهملًا، فالمهمل هو ما عُبّر عنه بالموجود بالقوّة أمّا المستعمل فهو الموجود بالفعل[47].

وقد شبّه الخليل الألفاظ اللّغوية بأنغام الآلة الموسيقيّة معبّرًا عن ذلك "أمّا الآلة التّي تصدر الأصوات اللّغوية فهي ما بين الحنجرة إلى الشّفتين من جسم الإنسان"[48]. واعتمد في ترتيبه للكلمات على أساس صوتيّ فقسّم الحروف إلى تسعة أحياز: حلقيّة، لهويّة، شجريّة، أسليّة، نِطعيّة، لِثويّة، ذلقيّة، شفويّة، هوائيّة[49]. فمعيار الكشف عن الصّوت عنده هو جريان النّفس أو توقّفه.

أمّا بالنّسبة للمستويات اللّغوية التّي ذُكرت في مقدّمة العين فهي ثلاثة: الفصيح، المولّد والدّخيل.

وإذا تحدّثنا عن المستوى الفصيح في كتاب العين فوجب النّظر في المصادر التّي اعتمدها الخليل لبناء معجمه وهي خمسة مصادر: الرّواية عن الأعراب، الشّعر، القرآن الكريم، الحديث النّبوي الشّريف، المأثور من كلام العرب[50].

فكلّ هذه المصادر تؤكّد على أنّ الخليل أراد أن يجمع اللّغة من أفواه الفصحاء الذّين لم يختلطوا بالعجم؛ فالمستوى الفصيح في كتاب العين لا ضراوة فيه وجلّ المعاجم التّي أتت بعد الخليل أخذت مادّتها اللّغوية منه.

عند حديث الخليل عن المخارج جعل لحروف الذّلاقة خاصّية مميّزة؛ حيث إنّها تتّصف بالوضوح والسّهولة في النّطق يقول: "اعلم أنّ حروف الذّلق والشّفويّة ستّة وهي: ر ل ن ف ب م وإنّما سُمّيت هذه الحروف ذلقًا لأنّ الذّلاقة في المنطق إنّما هي بطرف أسلة اللّسان والشّفتين وهما مدرجتا هذه الأحرف السّتة"[51]، والفرق بين أحرف الذّلاقة والشّفوية هو أنّ الأولى تخرج من ذلق اللّسان، والثّانية بين الشّفتين.

وحروف الذّلاقة عند الخليل سهلة في نطقها لذلك تكثر في كلام العرب، فليس شيءٌ في بناء الخماسي التّام يعرى منها أو من بعضها.

فقد أقام الخليل معيارًا للكشف عن أصل الكلمة الرّباعية والخماسيّة وبيّن الأصيل منها من المولّد أو المحدث وهو معيارٌ صوتيّ؛ فالأبنية الرّباعية والخماسيّة المعرّاة من واحد من حروف الذّلاقة السّتة يعتبر محدثًا أو مبتدعًا وليست من كلام العرب، ولا يوجد كلمة رباعيّة أو خماسيّة خالية من حرف أو اثنين من حروف الذّلاقة.

وحتّى وإن كانت الكلمة من أوزان العرب ولم تحتوي على حروف الذّلاقة فهي محدثة مبتدعة مثل الكشعثج، الكشعطج[52]. أمّا الرّباعي فهو لا يعرى من حروف الذّلاقة أو بعضها إلا ما ندر.

ثمّ راح يمثّل لحرفي العين والقاف؛ فلا يدخلان في بناءٍ إلّا حسّنتاه لأنّهما أطلق الحروف وأضخمهما جرسًا. أمّا إذا كان البناء اسمًا لزمته السّين أو الدّال مع لزوم العين أو القاف، ذلك أنّ الدّال لانت عن صلابة الطّاء وكزازتها وارتفعت عن خفوت التّاء فحسنت، وصارت حال السّين بين مخرجي الصّاد والزّاي كذلك[53].

وهناك استثناء عامّ، وهو المضاعف الرّباعي، مثل دقدقة وصرصرة يستحسنه العربيّ فيجوز فيه من تأليف الحروف جميع ما جاء من الصّحيح والمعتلّ ومن الذّلق والشّفويّة والصّتم، بل يتسامح فيه في غير ذلك، فالضّاد والكاف لا تجتمعان في بناء عربيّ إلّا إذا قدّمت الضّاد وفصل بينها وبين الكاف، مثل الضّحك والضّنك، ولكنّهما تأتيان في المضاعف دون فاصل مثل الضكضاكة، فالمضاعف جائز فيه كلّ غث وسمين من الفصول والأعجاز[54].

فالخليل هو أوّل من اعتمد على المستويات اللّغوية في معجمه ومهّد لها في مقدّمته واعتمد على أساس للتّمييز بين الفصيح وغيره من المستويات اللّغوية، وخاصّة في الرّباعي والخماسي. فبينما ذهبت الدّراسات الحديثة إلى أنّ المولّد والدّخيل هو اللّفظ الذّي أدخل إلى العربيّة بعد عصور الاحتجاج اللّغوي، أو الذّي دخل ولم يتغيّر شكله، أقام الخليل معيار التّمييز بين الفصيح والمولّد أو الدّخيل على أساس ذوقه فالكلمات الثّلاثية هي كلمات فصيحة أمّا الرّباعي أو الخماسي الخالي من حروف الذّلاقة فهو محدثٌ مبتدع وليس من أصل عربيّ.

5. خاتمة:

- تعدّ مقدّمة معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ثريّة بموضوعاتها ولايزال علم اللّغة الحديث يستثمر معلوماتها في مختلف علومه وتخصّصاته. ومن هذه المسائل قضيّة نشأة اللّغة؛ التّي رأى فيها الخليل أنّ لبعض الحروف أصواتًا محاكية للطّبيعة فاختلفت آراء العلماء من بعده؛ فهناك من أقرّ بوجود علاقة بين الصّوت أو اللّفظ ومعناه وآخرون أقرّوا باعتباطيّة العلاقة بينهما. ومهما يكن فإنّ الظّاهرة موجودة لا يسعنا إلّا الاعتراف بها.

-ذهب العلماء إلى أنّ الأصوات تؤدّي دلالة معيّنة سواء كان الصّوت مفردا أو مركّبًا. واستثمروا ذلك في تفسير وفهم بعض آيات القرآن الكريم.

-يعدّ الخليل أوّل من تحدّث عن المستويات اللّغوية ووضع لها معيارًا للتّمييز بينها خاصّة في الرّباعي والخماسي وهو أساس صوتيّ اعتمد فيه على حروف الذّلاقة فكلّ كلمة رباعيّة أو خماسيّة خالية أو معرّاة -كما وصفها-من حروف الذّلاقة فهي محدثة مبتدعة فالخليل كان ذوّاقًا للحروف لذلك اعتمد هذا الأساس.

-اختلفت المستويات اللّغوية في المعاجم الحديثة؛ من فصيح مولّد، محدث، عامّي...وبعض المستويات اختلفت فيما بعضها كالمولّد والمحدث.

-لا تقتصر المستويات اللّغوية على الفصيح والعاميّ، والمحدث والدّخيل بل تتعدّاها إلى المجالات التّي تتجلّى في مفرداتها التّي تستخدمها كلّ طبقة اجتماعيّة أو في طريقة النّطق بها فتكوّن: المستوى العادي، أو الرّفيع المتأنّق أو العاميّ، أو النّابي...وهو مجال واسع يستطيع الباحث أن يخوض في غماره.

6. الهوامش:

[1] أبو عبد الرّحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السّمرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، المقدّمة، ص56.

[2] ينظر: مصطفى مندور، اللّغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، الاسكندريّة، ص53-54.

[3] ينظر: أحمد محمّد قدّور، 1998، أصالة علم الأصوات عند الخليل من خلال مقدّمة العين، دار الفكر، دمشق، ص59-60.

[4] سورة القمر، الآية 19.

[5] محمّد الطّاهر ابن عاشور، 1984، تفسير التّحرير والتّنوير، الدّار التّونسية للنّشر، تونس، 192/72.

[6] ينظر: إبراهيم أنيس، دت، الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، ص69.

[7] سورة القلم، الآية: 11.

[8] ينظر: دقّة بلقاسم، جوان، 2009، نماذج من الإعجاز الصّوتي في القرآن الكريم –دراسة دلاليّة-، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، ص10.

[9] ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصّوتية في اللّغة العربيّة، المكتب العربي الحديث، الاسكندريّة، ص39.

[10] للتّوسّع ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 14/1.

[11] ينظر: ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1/من ص474 إلى ص501.

صبحي الصّالح، دراسات في فقه اللّغة، دار العلم للملايين، بيروت، ص142. [12]

[13] ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ص26-27.

[14] للتّوسّع ينظر: إبراهيم أنيس، 1978، من أسرار اللّغة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ص145-148.

[15] سورة النّجم، الآية:22.

[16] ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، ص106-107.

[17] ينظر: إبراهيم أنيس، 1984، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصريّة، ص68-70.

[18] أسعد أحمد علي، 1981، تهذيب المقدّمة اللّغوية، دار السّؤال للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ص63.

[19] حسن عبّاس، 1998، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، -دراسة-، منشورات اتّحاد كتاب العرب، ص101.

[20] المرجع نفسه، ص17.

[21] المرجع نفسه، ص17.

[22] صالح سليم عبد القادر، الدّلالة الصّوتية، ص149.

[23] المرجع نفسه، ص149.

[24] تهذيب المقدّمة اللّغوية، 1981، أسعد أحمد علي، دار السّؤال للطّباعة والنّشر، دمشق، ص63.

[25] سورة مريم، الآية 83

[26] أسعد أحمد علي، تهذيب المقدّمة اللّغوية، ص63.

[27] صالح سليم عبد القادر، لدّلالة الصّوتية، ص150.

[28] محمّد لمبارك، 2004، فقه اللّغة وخصائص العربيّة، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ص104.

[29] صالح سليم عبد القادر، الدّلالة الصّوتية، ص151.

[30] العلايلي، تهذيب المقدّمة اللّغوية، ص64.

[31] محمّد المبارك، فقه اللّغة وخصائص العربيّة، ص104.

[32] صالح سليم عبد القادر، الدّلالة الصّوتية، ص151.

[33] جلال الدّين السّيوطي، تفسير الجلالين، المزهر، دار إحياء التّراث العربي، بيروت/لبنان، 184/1.

[34] مجمع اللّغة العربية، 2004، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، مادّة (ف ص ح)

[35] ينظر: محمّد رشاد الحمزاوي، 1982، العربيّة والحداثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت/لبنان، تونس، ص13.

[36] ينظر: محمّد رشاد الحمزاوي، 2003، المعجم العربي المعاصر في نظر المعجميّة الحديثة، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، المجلّد 78، الجزء 4، ص1027.

[37] إسماعيل بن جمّاد الجوهري، 1984، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، مادّة (و ل د).

[38] فضيلة دقناتي وعبد النّاصر مشري، سنة2019، المستويات اللّغوية في المعجم العربي الحديث؛ ملاحظات حول "معجم اللّغة العربيّة المعاصرة"، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، تمنراست، مجلّد8، عدد 5، ص267.

[39] ينظر: عبد الصّبور شاهين، 1986، العربيّة لغة العلوم والتّقنية، دار الاعتصام، القاهرة، ص351.

[40] ابن منظر، لسان العرب، مادّة (و ل د).

[41] حلمي خليل، 1990، المعرّب والدّخيل في المعجم اللّغوي التّاريخي، مجلّة المعجميّة، تونس، العدد 5-6، ص321-322.

[42] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مقدّمة الطّبعة الأولى، ص31.

[43] ينظر: محمّد الأنطاكي، 1969، الوجيز في فقه اللّغة، دار الشّروق، بيروت، ص447.

[44] مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مقدّمة الطّبعة الأولى، ص31.

[45] حلمي خليل، المعرّب والدّخيل في المعجم اللّغوي التّاريخي، ص323.

[46] محمّد رشاد الحمزاوي، 1986، من قضايا المعجم العربي قديمًا وحديثًا، دار الغرب الإسلامي، تونس، ص171.

[47] ينظر: المرجع نفسه، ص171.

[48] حسين نصّار، 1988، المعجم العربي نشأته وتطوّره، دار مصر للطّباعة، مصر، 220/1.

[49] ينظر: الخليل بن أحمد، العين، المقدّمة، ص58

[50] ينظر: إبراهيم بن مراد، قضيّة المصادر في جمع مادّة المعجم، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، دمشق، العدد78، جزء1، ص789-194.

[51] الخليل بن أحمد، العين، المقدّمة، ص51.

[52] ينظر: المرجع نفسه، ص52.

[53] ينظر: المرجع نفسه، ص53-54.

[54] حسين نصّار، المعجم العربي، ص189.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 321- 329



قضايا المرأة (الجندر) في الخطابات النّسوية المعاصرة: صورة المرأة التّارقية في رواية « نادي الصّنوبر» لربيعة جلطي.

Women issues (gender) in contemporary feminist discourses the image of the tariq women in the novel "club of the pine" by rabia jalti.

بكور شهرزاد[1]   قراش محمد[2]
[1] bakourchahrazed28@gmail.com   [2] mkerrache@yahoo.fr
مخبر استراتيجيات الوقاية ومكافحة المخدرات في الجزائر
جامعة زيّان عاشور – الجلفة/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25   تاريخ القبول: 2020/08/07   تاريخ النشر: 2020/12/10





إنّ نشأة الخطاب النّسوي العربي كان مرتبطًا بعدّة قضايا ساهمت في تشكل ملامحه هذا الخطاب الذي كان أداءه سياسيا واجتماعيا في الغالب لإثبات ما تطمح إليه المرأة العربية ضمن إطار الجمعيات الفكرية والحركات النّسوية منذ مرحلة التّحرر من الاستعمار.

أمّا أبرز ملامح هذا الخطاب فهي في الغالب انسلاخ عن كلّ ما هو أصل بحكم الدّين والعادات، حتّى ترى أن كثير من نسوة التّحرر يهاجمون أُسسًا هي في مختلف المجتمعات الإسلامية كنصيب المرأة من الميراث، وتعدد الزوجات...

الكلمات المفتاحية: الجندر، النسوية، الخطاب النّسوي، النّقد الثّقافي، الحاجة عذرا.

ABSTRACT:

The emergence of Arab feminist discourse was related to several issues I contributed to shaping its features.this discourse was mostly political and social in order to prove what the Arabic women whished to realize within the framework of intellectual societies and feminist movements and that was since the stage of decolonization.The most prominent features were often a break with everything that is rooted in terms of religion and customs traditions to the extant you'll hind that los of liberation attack foundations that were in various Islamic societies asked for:woman's inheritance share, polygamy..

Key words:Gender, feminism, feminist discourse,cultural criticism, elhaja edra.

[1]المؤلف المرسل : شهرزاد بكور.

1. مقدمة:

شهدت الحركة النّسوية خلال القرن الماضي تطوّرا تاريخيا مرّ بمراحل، توازى تطوّرها مع تطوُّر الخطاب النّسوي المُصاحب لها، الذي جمع كلّ حديث يخصّ حقوق المرأة الاجتماعية والإنسانية والثّقافية والسّياسية، رُغم أنّها كانت بشكل محدود، حيث انتهى بها الأمر إلى الحديث عن المساواة المُطلقة مع الرّجل، والمُتتبّع لحيثيات الخطاب النّسوي يُلاحظ أنّه يُركز على عدّة موضوعات بشكل حصري، والحديث عن حقوق المرأة وما تتعرَّض له من ظلم وعنف وغيرها كلّها من ثوابت الخطاب النّسوي. فهل استطاعت المرأة أن تؤسس خطابًا ثقافيًا خاصًا بها؟ وما هي مميزات ذلك الخطاب؟.

2. الجندر عند فلاسفة اليونان.

تحدَّث أرستوتيل عن الفروق الجندرية بين الجنسين من حيث الصّفات، فاعتبر النّساء حسودات، كاذبات يتّصفن بالافتراء، وأنّ شجاعتهن تعني الخضوع لأوامر الرّجل، لأنّه ليس مناسبًا للمرأة أبدا أن تكون قوية أو ذكية أو بارعة... وظيفتها مقتصرة على البيت وتربية الأبناء فقط، كما اعتبر أنّ تقسيم العمل التّقليدي بين الرّجل والمرأة يتّفق تماما مع الطّبيعة اتّفاقا تامًا، وربط صفات الهدوء والسّكينة والتّواضع بالمرأة إيمانا منه بأنّها تناسبها هي، لكنّها تُعتبر مكروهة إذا ما وجدت عند الرّجل، فوظيفة الرّجل هي الجمع والتّحصيل، ووظيفة المرأة الاحتفاظ والتَّخزين، أمَّا أفلاطون فينظر إلى أنَّ النّساء أدنى من الرّجال من حيث العقل والفضيلة، وأن استعداد المرأة الفطري أحطّ من استعداد الرّجل. كما صنفهنّ على أنّهن جزء من الملكية الخاصة للأفراد.[1]

أمَّا أوجست كونت مُؤسس علم الاجتماع، فيرى أنّ المرأة تصبح تابعة للرّجل من خلال المؤسسات المختلفة فورَ انتهاء مرحلة الطُّفولة والدُّخول في سنِّ الرُّشد، ثم تصبح خاضعة تماما للرّجل عند الزّواج، ونادى كونت بضرورة وجود نظام اجتماعي مستقر، وهو أمرٌ لن يتحقّق إلاَّ بوجود السُّلطة الأبوية الدكتاتورية، حيث كان من مؤسسي وأنصار مذهب الوضعية Positivism الذي يؤكد على الاستقرار من خلال دوام واستمرارية وحدة العائلة القائمة على النِّظام البطريركي لصالح الرَّجل، وبناءً على ما سبق يُعتبر العلم الذي أسَّسه كونت على أساس الموضوعية والعقلانية متحيّز جندرية، الأمر الذي أدّى إلى وجود ما يُسمى بجندرة العلم Genderization of science بمعنى أنَّ أفكار ونشاطات الذُّكور هي السّائدة فيه.

3. الجندر: النّوع الاجتماعي

لقد استخدمت كلمة "جندر" منذ أكثر من عشر سنوات وأصبح استعمالها يتزايد في جميع القطاعات، وقد اتَّفقت مجموعة الخبراء على تعريف النّوع الاجتماعي (الجندر) على أنه: "اختلاف الأدوار والعلاقات والمسؤوليات والصُّور ومكانة المرأة والرّجل والتي يتم تحديدها اجتماعيًا وثقافيًا عبر التّطور التّاريخي لمجتمع ما، وكلُّها قابلة للتّغيير"[2]، "مفهوم الجندر يعود إلى أهميته في تنظيم علاقات

عدم المساواة بين الجنسين، في حال كانت الفروق البيولوجية تؤدي إلى عدم المساواة الجندرية، فهو يُعدٌ هامٌ جدا يتم بناءً عليه توزيع القوة والامتيازات في المجتمع"[3]، فمفهوم الجندر يحاول خلق نوع من التّوازن بين الخاص الذي ينطلق من دور المرأة في الأسرة، وبين العام الذي ينطلق من دورها في الوظيفة العامة أو في المجتمع.

4. الجندر والإبداع:

يكون الجندر أساس النّظرية النّسوية المعاصرة، فقد تبنَّته مفكرات الحركة النِّسائية في النِّصف الثَّاني من القرن العشرين ساعين للتَّفريق بينه وبين مفهوم الجنس، وقد صاغ مفهوم الجندر عالم النّفس (روبرت ستولر) لكي يُميّز المعاني الاجتماعية والنّفسية للأنوثة والذّكورة عن الأسس البيولوجية للفروق الجنسية الطّبيعية التي خُلقت مع الأفراد .

وكان مفهوم الجندر في أعمال مُنظِّرات الحركة النّسوية خلال تحليلهنَّ للعلاقات الاجتماعية، وبحثهن عن أسباب هيمنة الذّكور على الإناث، فكانت تلك النّسويات يُؤمنّ بأنَّ الجنس طبيعة بيولوجية ثابتة في البيئة الوراثية، أمَّا الجندر فهو ليس طبيعة بيولوجية وإنَّما نتيجة لسيرورة اجتماعية تُحدّد الأدوار والسِّمات بطرق مختلفة باختلاف الثَّقافة، ففي هذه المرحلة انتقد فلاسفة الحركات النّسوية التّشريعات القانونية المُجحفة بحق النِّساء.

أدَّى استخدام مفهوم الجندر إلى انبثاق نوعين من التَّنظير: الأوَّل يقول بوجود ماهية ثابتة لكلِّ جنس، وبتأثير العوامل البيولوجية على الطّبيعة البشرية ويُمثّل هذا الاتِّجاه كلٌّ من: ماري دالي - سوزان غريفن- مارلين فراي وغيرهن، والثّاني يرفض وجود ماهية ثابتة ويؤكد تأثير العوامل الاجتماعية على الإنسان، ويمثله كلٌّ من: جولييت ميتشيل - ساندرا بارتكي، كيت ميليت،.. وقد غالى كلُّ اتّجاه في تقديره تأثير عامل واحد على سلوك الفرد، فالاعتقاد بحتمية بيولوجية أدَّى إلى المغالاة في تعظيم الصّفات الأنثوية وفي تقدير أهمية جسم المرأة إلى درجة اختزال المرأة في حدود الجسد. واختزال الجسد في حدود بعده الجنسي، والثَّاني بالغ في تقدير العامل الاجتماعي، وفي تفسير الفروق الطبيعية والنّفسية، والفيزيولوجية والبيولوجية بين الجنسين بالاختلافات الاجتماعية والسّياسية.[4]

كما أدّى الجدل حول ثنائية الجنس والجنوسة وفاعليتهما في الإبداع النّسوي إلى الخوض في غمار موضوع (الاختلاف) وهو مصطلح آخر أُريد به الإشارة إلى اختلاف الكتابة النّسوية عن الكتابة الذّكورية، الأمر الذي أدَّى إلى ظهور نوع من الكتابة النّسوية، يهتم بإبراز الخصوصية الإبداعية للمرأة من جانب، وخلخلة المفاهيم القارة التي ثبتها الرّجل عن المرأة طوال التّاريخ، وذلك من خلال كتابة نسوية إبداعية وتاريخية الأمر الذي أدّى إلى الالتفات إلى خصوصية المرأة: إن في الإبداع، وإن في التّفسير، ففي الإبداع تم الالتفات إلى الكتابة النّسوية بوصفها كتابة خاصة تنطلق من ذات خاصة، بمشاعر خاصة، فيما أحبَّ بعضهم أن يطلق عليه مصطلح: كتابة الجسد.[5]

5. الخطاب النّسوي بين البلورة والتّشكل:

يعدّ عقد التّسعينات من القرن العشرين عقد ظهور الكتابات النّسوية لاسيما في مجال الأدب والنّقد والفنون والإعلام، والبحوث في العلوم الاجتماعية والدّراسات النّسوية في مصر والمغرب والجزائر ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي وسوريا والسودان.

إنَّ اتّساع مساحة تداول مصطلح الخطاب النّسوي، وتعزز حضوره في الثّقافة والأدب العربي ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عَملْن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء على تطوير ممارسة الكتابة النّسوية وتثمير معناها وتطوير أفقها النّظري والجمالي بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة، ولم تكن تُعزز فاعلية الأدب والنّقد النّسوي بعيدا عن تطور واتّساع الحركات النّسوية في المجتمع العربي، وتزايد دورها في الثّقافة والحياة الاجتماعية والاقتصادية.

فقد جاء ظهور هذه الحركة مُترافقا مع صمود الحركات النّسوية في الغرب، ونضالها من أجل استرداد حقوق المرأة، وتحقيق حريّتها، مُحاولا النّقد النّسوي كغيره من المناهج النّقدية الحداثية أن يَنفتِح على العلوم الإنسانية. فلا شكّ أنّ من أهم عوامل يقظة المرأة العربية يعود أوّلا: لتأثير التّيار الغربي المتمثل في الحركة النّسوية العالمية خلال السبعينات، والذي يُشكّل في نظرنا المرجعية الأساسية للحركات النّسوية الحالية في الوطن العربي. ثانيا: تولد الوعي لدى المناضلات من النّساء بأوضاعهن الاجتماعية والجنسية، إضافة إلى كلّ هذا فقد لاحظنا أنّ هناك عاملا آخر لا يقلُّ أهمية عن سابقيه، يتمثّل في تيار[6] بانوراما النّقد النّسوي في خطابات النّاقدات المصريات الإصلاحي وما كان له من دور فعال، وأثر إيجابي في بلورة الوعي النّسائي خاصة وأنّه عامل اجتماعي وثقافي داخلي، أي وليد المجتمعات العربية نفسها.

إنّ الحديث عن صدى النّقد النّسوي الغربي وانعكاساته على الفكر النّقدي النّسوي العربي يأخذُ منعرجًا حاسمًا في تأكيد انقياد وتبعية الفكر النّسوي العربي لأفكار النّسوية الغربية في إطار المُثاقفة، ومن الصّعوبة أن تجد كتابة نقدية نسوية عربية لم تُوظّف في متنها بعض الميولات والأفكار النّسوية الغربية.

إنّ القراءات المختلفة للإنجازات الفكرية للمرأة العربية تعكس تأثرا جوهريا بالمنجزات الفكرية الخاصة بالمرأة الغربية، والتي بدورها لا يمكن الخوض فيها بمعزل عن التّيارات الفكرية والأسس المعرفية الأخرى السّائدة في العالم الغربي.

خلال النّصف الأخير من القرن العشرين استطاعت بعض النّساء العربيات من الباحثات والكاتبات، أن يكسرن حواجز فكرية متعدّدة، وناقشْنَ قضايا لم يكن من الممكن التّعرض لها في بداية القرن العشرين. لعلّ أهم مساهمة قدّمتها هؤلاء الباحثات هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية، التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرّجل، أو تنكفئ على الذّات دون رؤية الآخر، أو تلك الثنائيات الموروثة التي تفصل القيم عن السّياسة عن الأخلاق عن الاقتصاد والجنس وغيرها،[7]

فكانت الموضوعات التي شغلت النّاقدة العربية عموما حياة المرأة الشرقية، وطريقة التّعامل بين الزّوجين وتربية الأولاد ونظرة المجتمع إلى البنت.[8]

يُشكّل النّقد النّسوي في المشهد النّقدي العربي ظاهرة الاختلاف والتّمايز، وصوت المرأة الذي ظلّ مقموعا. فظهرت مجموعة من النّاقدات شكلت فيما بينها موقفا خاصا، فاختارت أغلب النّاقدات العربيات الاشتغال على الخطاب النّقدي السَّردي في أغلب الحالات، لأنَّه أقدر الأجناس الأدبية تعبيرا عن صوت المرأة وهكذا نجد اختلاف المرأة النَّاقدة في مجال الرّواية عن الرّجل النّاقد. واحتل النّقد المسرحي المرتبة الثّانية في منجزهن النّقدي. وكذا التّرجمة ومجالاتها ونجد من النّاقدات من امتلكت لغة تجمع بين النّاحية الوظيفية والجمالية، فيكون النّقد مفيدا وممتعا في آن واحد، ومنهن من تغلب الموضوعية على نقدها، ومنهن من أنتجت نقدا تأثريا تطغى عليه الأحكام الانفعالية.[9]

6. الخطاب النّسوي المعاصر:(الإشكالات –النّقد الثّقافي)

أولى نقاد الدّراسات الثّقافية هذا الحقل أهمية كبرى لأنَّه اهتم بدراسة وقراءة كل ما تجاهلته النّظريات النّقدية الأدبية والاتّجاهات الحداثية المُشبّعة بقناعات إيديولوجية سُلطوية مُعيَّنة، وقد قُوبل إبداع المرأة في العالمين الغربيّ والعربيّ بالتَّغييب والنّسيان المقصود، فهُمِّشت كتابات المرأة لفترة زمنيّة طويلة، لم تر الحياة ولم يعرفها القُرّاء إلاّ بعد تحدِّيات مُتواصلة عبر كلّ المجتمعات، لذلك يَصعبُ على أيِّ دارسٍ أن يُدقِّقَ في ما تبدعه المرأة يقال عنه أدب نسوي أو أدب نسائيّ، وهذه الإشكالية معقدة جدًا ترتبطُ دائمًا بموقع المرأة في المُجتمع الذي يوظِّف كلّ الوسائل لتصميتها، وبالتّالي إخفائها حضورًا وصورةً ورغبةً، كونها منبعٌ مباشرٌ للفتنة عبر مختلف المراحل التّاريخية خاصة أن المرأة العربية لم تكن علاقتها بالكتابة الإبداعية ذات طبيعة واحدة وثابتة عبر التّاريخ بل تميَّزت بالتّغير والتّنوع والتّطور بحسب الشُّروط السُّوسيو- تاريخية للمجتمع العربي.[10]

إنَّ التَّحليل الثَّقافي يُبرز الدَّور المُزدوج الذي يلعبهُ الأدب، سواءً في تعميق مصطلح الهيمنة وتدعيم وسائله أو في مقاومته وفضْحِ خطابه المقنَّع، فالنَّاقد الثَّقافي لا يبحث في أدبية النَّص وجمالياته، وإنَّما يُنقِّب عمَّا يتخطَّى وراءها من أنساق ثقافية مُتعدِّدة، ويمكن أن تُمثِّل عربيًّا بكتاب النَّقد الثَّقافي للنَّاقد السُّعودي "عبد الله الغذامي"، والنَّاقد المصريّ "حسن البنا" في مؤلفه "الشّعرية والثّقافة"، ودراسة النّاقد العراقي "عبد الله إبراهيم" :"السّردية العربية الحديثة"، ويكمن النّقد الثَّقافي عند الغرب في تحويل التَّفكير نحو الخطاب باعتباره فعالية إنتاجية أسهمت في ميلاده، عندما تعرَّضت الدِّراسة الأدبية لتَحوُّلٍ مفاجئ وعالمي على الصَّعيد النَّظري، وحقَّقت كذلك تحوُّلا مُماثلاً اتجاه التَّاريخ والثَّقافة والمُجتمع والسّياسة والمُؤسَّسات وظروف الطَّبقة والجنس والسّياق الاجتماعي والقاعدة المادية، فصار التَّحول من اللُّغة والنَّص إلى الخطاب رهان النَّقد الثَّقافي بتيَّاراته المُتعدِّدة التي حاولت مقاربة المسكوت عنه في الثَّقافة مُمثلا في الجنس والدِّين والسّياسة والتّاريخ.[11]

إنَّ اعتبار هذا المصطلح على أساس جنسيّ (نسائي) يجعله يفرز في نظرهنّ دلالات الدُّونية والاحتقار: "لدينا شعور أنّ بداخل كلِّ امرأة ألف رجل وهناك شيء من الظُّلم حين نؤكِّد باستمرار أنَّنا نرى وجه الأنثى في كلّ كتابة تُقدِّمها المرأة". بحيث يُقرّ واسيني الأعرج بأن مصطلح الأدب النِّسائي مُتعدّد المآزق، حيث يقع ضمن سياق لغوي نحوي ذكوري مُتسلِّط باعتبار ما تتوفَّر عليه كلمة نساء من دلالات العنف اللَّفظي والثَّقافي، وبالنَّظر إلى أن هذا المُصطلح يُوهم بوجود مقابل له هو الأدب "الرجولي"[12]. أمّا الكتابة النّسوية فليست بحاجة لكثافة استخدام المُصطلحات، فهي كتابة فارقة تُعبِّر عن نفسها وقادرة على الاستمرار والتَّطور لكن الأمر مشروط بضرورة القراءات التّطبيقية لبناء نظرية ثقافيّة نسوية تنفي كل ما يتبادر للأذهان من أنَّها صفة سلبية على العموم.

7. صورة المرأة العربية في رواية:

تعتبر الصُّورة هي المعيار الأساسي لنقل الأحاسيس والتَّجارب الدَّاخلية للشَّاعر بكلّ صدقٍ وأمانة، فتظهر هذه الصُّور من العالم الباطني إلى عالم الواقع والحقيقة."فالصُّورة بعناصرها وتركيبها جاءت لتجلي المضمون وتأتي في جميعها لتكشف عن الغرض، فكلّ كلمة كالوتر تُشارك مع غيرها المعزوفة الموسيقيّة وكلّ لفظة لها لون خاص يشترك معه"[13]، فالصّورة هي "وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدّم إلينا تعبيرا أو فقرة هي حسب الظّواهر وصفية خالصة للوصف ومنها تُوصل إلى خيالنا بشيء هو أكثر من مجرد الانعكاس الدَّقيق للواقع الخارجيّ"[14].

تحتل المرأة في الرّواية العربية مساحة كبيرة، وتمثل أحيانًا الدّافع الأقوى لدى السَّارد كي يمارس فعله، ولذلك فإن التَّعرف إلى طبيعة وجودها أساسٌ مهم من الأسس الموضوعية والفنيّة للرّواية، ولا تخلو الإشكالية من عملية موازاة فنيّة تحدث من طبيعة هذا الوجود والعالم الخارجي والداخلي الذي تمثله الرّواية بشكل عام، وتمثّله كلّ شخصية أو فعل ينتمي إليها بشكل خاص، هذه الموازاة تكمن في طبقة الرّواية ثم تتَّضحُ في طبيعة الأحداث والشَّخصيات، وتقدم آلياتها خلال مجموعة الإمكانيات السَّردية التي تتحدَّد في النَّص.[15]

ورواية "نادي الصنوبر" اجتماعية، تركَّزت في عرضها للمرأة التَّارقية في جانبها الاجتماعي المُنبني على أبعاد نفسية وفكريّة، هذا ما سأحاول التّركيز عليه.

رواية "نادي الصنوبر" سعت لإبراز صورة المرأة التّارقية، فشخصيتها لها دورها الخاص في تشكيل واقع الصُّورة الاجتماعية التي تحتلُّها داخل مضمون الرِّواية، وهذه الشَّخصية التي تتعدَّد في صور وأوضاع مختلفة (الأم العاملة، الأخت...)، وتبرز بشكل محوريّ تدور حوله الأحداث ويتحرَّك به النَّص، ولاستجلاء صورة المرأة في هذه الرّواية سأتطرّق للعناصر الهامّة للبُنية السّردية، وهي (الشَّخصيات، الزّمان والمكان) حيث تلعب الشّخصية دورا هاما في إبراز مكنونات الأحداث المتعلّقة بصورة المرأة. فالشّخصية هي "نتاج عمل تأليفي، أي هويتها موزعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علمي تكرّر ظهوره في الحكي"[16].

رواية "نادي الصّنوبر" هي من أهم الرّوايات التي قدّمتها ربيعة جلطي، بحيث جسَّدت الشّخصية الأساسية في هذه الرّواية حياة المرأة التّارقية ومكانتها في المجتمع، بحيث تبرز الدّور وأهم القضايا المُهمَّة للمرأة التّارقية في مجتمعها.

تدور أحداث الرّواية عن شخصية رئيسية هي "الحاجة عذرا" امرأة تارقية تُستحضر في هذا العمل من خلالها البيئة الصّحراوية وثقافة التّوارق الزَّاخرة لغويا وموسيقيا واجتماعيا واختيار جلطي لاسم بطلة روايتها له دلالة تصويريّة تزرع في خيال القارئ مكانتها ورفعتها في مجتمعها، الذي يُقدّر المرأة بشكلٍ كبير، وهذه الصّورة تتّضح في قول "نبيلة عبد الشّكور": «وقد ظلّت المرأة التّارقية مُعززة مكرَّمة لها الحقوق كبيرة، وهذه صُوَرٌ توضّح مكانتها التي نالتها، فهي تقوم بأعمال تُلاءم أنوثتها، وكانت لا تُضرب بغير حق، ولا تعضل لأدنى سبب، وحرص الولي أو المجتمع في تربيتها والعناية بها، ولا تظلم المرأة التّارقية حين يتأخّر زواجها فتعنس، أو تُزوّج بغير إذنها وبمن لا ترغب، ولا تظلم المرأة حين يسخط منها حين تولد، أو تلعن وتُسب حين تكبر، ولا تُجبر على زوج فاسد الدّين أو سيئ الخلق، كما أنّها تتمتّع بحرية كبيرة في مالها»[17]

أرادت الحاجة عذرا أن تُؤكد على مكانة المرأة في مجتمعها، وكذلك تبيّن رقيّ المرأة التّارقية، فليست الحرية والتّفتُّح من يحرّر المرأة بل المجتمع تقول نبيلة عبد الشّكور: «حفظت المصادر التّاريخية الصّورة المشرقة التي اعتادت على الحرية والنّفوذ، كما نالت مكانة متميّزة في مجتمع الصّحراء الكبرى وتمتّعت بالمساواة التّامة مع الرّجل واقتنت الثّروات، وشاركت في مجلس القبيلة وفي الأمور الهامة، وكان أثر هذا المركز الممتاز الذي تمتعت به المرأة التارقية أنّ الرّجل كان ينسب إلى أمّه في بعض الأحيان»[18]، فالمرأة التّارقية متميزة عن باقي نساء المجتمعات الأخرى.

لقد سعت جلطي من خلال سردها لأحداث المَتن لتقديم المرأة التارقية بصورة متميّزة أبرزت من خلاله المكانة التي تحتلها داخل المجتمع التارقي، «نحن نساء الطّوارق بنات تينهينان وحفيداتها، نشعر أن أرواح الملكات تسكن فينا، وتروي عروقنا بالقوّة والتّحدي وبالجمال والجلال والسّمو والأنفة. نحن لا نحتاج لجمعيات نسائية مثل الجمعية التي تُحدّثني عنها نفيسة بحزن وأسف»[19] ولا غرابة فهي المُكوّن الأساس في بناء مجتمعها، فالحاجّة عذرا كامرأة طاغية الجمال والثّقة بالنّفس، سرقت قلب أحد أمراء الخليج المعروف بحبِّه للصّيد في الصَّحراء، أثناء رقصها في حفلة طلاقها، وهذا معروف كإحدى طقوس التّوارق، لكن زواجها بالأمير الخليجي لم يدم طويلا، بحيث افترقا بعد خمس سنوات زواج. فتعود "عذرا" لتستقرَّ في الجزائر العاصمة، وهنا يتحرك البناء السّردي بالتقائها بفتيات من جيل غير جيلها ومجتمع غير مجتمعها، هنّسمية، زوخا، وباية، ومع قعدات الشّاي والسّمر تختلجها مشاعر الحنين إلى مسقط رأسها عالم التوارق الذي لا ينزع إمارة المرأة التارقية، وكل هذا يتضح في وصف "عذرا" للمدينة التي تعيش فيها بـ"المقبرة المتحركة" التي يتحرك فيها النّاس بلا روح ولا معنويات، وتتّضح بجلاء من خلال تصريحات شخصية عذرا خصومتها مع الفضاء الجديد وعدم

قدرتها على الانسجام معه، وهنا نستجلي عمق تأثير استدعاء بنية المكان في الرواية من خلال "عذرا" بإيحاء من الرّاوي في أهميته في تكوين "أنا" شخصية " الحاجة عذرا".

"نادي الصنوبر" تستدعي في نسقها قضايا المجتمع الجزائري عبر المرأة التارقية "الحاجّة عذرا" فنسجت من أصالة المجتمع الصحراوي انعكاسًا لصورة أصالة الأنثى الجزائرية «ضاجة مثل الرّعد، تدخل الحاجة عذرا الصَّالة بألبستها الفضفاضة ذات الألوان المُتعددة، يغلب عليها الأسود اللّيلي البرّاق، أطرافها تطير في كل مكان حتى كأنَّها تجرجر وراءها الأشياء، إلاَّ أنَّ القماش الهفهاف العريض يمرّ مثل الماء مُداعبًا وسائلا فوق كل شيء دون أذى، ومن كثرة ما ترفع مناديلها حول كتفيها، تمتلئ الأمكنة بروائح المزيج من طيوب صحراوية، لا تشبه في شيء العطور الفرنسية المغشوشة التي نتنافس على شرائها من سوق الطرباندو، كُلّما سمحت إمكانياتنا بذلك»،[20] والرّواية تصريح بصفات المرأة الجزائرية حينما تخلو النّسوة إلى بعضهن في حديث سمر«فطنت الحاجة عذرا إلى أحاديثها التي تشدُّنا إليها أكثر، هي تلك التي تتناول سير الرّجال وعلاقتهم بالنّساء، وما يدور في كواليس النِّساء خاصة من تدابير عفاريتية للحِيَل.. فتسترسل سخيّة فيها مُفصلة، مُؤكدة، مُحللة، مُعلقة.. لم تكن الحاجة عذرا لطيفة مع الرّجال على الرّغم من إعجابها الكبير بهم، واهتمامها بأخبارهم الصّغيرة والكبيرة...»[21]

وسرد المتن معالجة لما تتعرّض له المرأة من ظلم «.. نفيسة غاضبة جدّا، وتتكلَّم بكل جوارحها حتّى تبرز العروق من جبينها، وهي تصف الحالة القاسية للنّساء...المرأة عندنا محقورة يا عذرا..محقورة. لست أدري لماذا يحلو لي أن أحدِّث نفيسة عن المرأة الطارقية التي تولد وحولها غلالة تقيها من شرّ الرّجال. تضحك نفيسة وتقول: أنتم عايشين على كوكب آخر»[22]

اتّخذ السّرد الرّوائي هنا المرأة "عذرا" مطية لتمرير خطاب ثقافيّ مضمونه أنَّ المرأة الجزائرية أفقدتها المدنية المشوهة كثيرا من إبائها، وأرغمتها على التَّعايش مع فضاء مزيف لا ترغب فيه ولا تتآلف معه إلاَّ ظاهريا لترضي الآخرين الذين ترتبط معهم بصلات اجتماعية لتُؤسر في جحيم لم تجد له من فكّاك سوى ذاكرتها التي تفسح لها المجال لتتنفَّس عبره أهواء الحياة الأصيلة التي تشتاق لها.[23]

الخاتمة:

يمكن القول من خلال قراءة رواية ربيعة جلطي "نادي الصنوبر" أن نستشف ما يلي:

- أن التّحرّر والانفتاح لا يكمن في الانسلاخ عن المكان وما يمتاز به من ثقافة وتاريخ فقيم الأخلاق والتّقاليد، وقيمة ومكانة المرأة التارقية في مجتمعها الصَّحراوي هو غاية الحرية والتّحضّر.
- عدم تخلي الحاجة "عذرا" عن مكان نشأتها البدوية وحنينها له، ورغم وجودها بالعاصمة التي تعجّ بمظاهر الحياة ينمّ عن أصالتها ومجتمعها الذي ترعرعت فيه.

الهوامش:

[1] يُنظر عصمت محمد حوسو، الجندر (الأبعاد الاجتماعية والثقافية)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان ط01، 2009، ص24-25.

[2] بشرى نواف الصرايرة، التّمكين والذّمة المالية المستقلّة للمرأة العاملة وعلاقتهما في العنف الأسري، دار الخليج للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط01، 2020، ص98.

[3] عصمت محمد حوسو، الجندر (الأبعاد الاجتماعية والثقافية)، ص62.

[4] المرجع نفسه، ص49-50.

[5] فتحية إبراهيم صرصور، النّقد الثّقافي والنّقد النّسوي، دنيا الوطن، غزة، فلسطين، 2005/04/06، ص08.

[6] حفناوي بعلي، بانوراما النّقد النّسوي في خطابات النّاقدات المصريات، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع عمّان، ص07.

[7] المرجع نفسه، ص9.

[8] المرجع نفسه، ص09.

[9] المرجع نفسه، ص10.

[10] نبيل حويلي، الخطاب الرّوائي النّسوي الجزائري (مقاربات في النّقد الثّقافي المعاصر)، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، قسم الدّراسات السردية، العدد03، أكتوبر 2013، الصفحات52-64، ص57.

[11] يُنظر المرجع نفسه، ص57.

[12] موقع: بن هدوقة، لعريط مسعودة، إشكالات الأدب النّسائي، جامعة تيزي وزو، يوم: 2020/06/07 الساعة15:50، على الرابط: http://www.benhedouga.com/content/%D8%A5%D8%B4%D9%83%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A6%D9%8A

[13] هدية جمعة البيطار، الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط01، 2010 ص107.

[14] ميدتلون موري وآخرون، اللّغة الفنية، تر: محمد حسن عبد الله ، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص46.

[15] شهيرة برباري، صورة المرأة في رواية «سرداب الجنة» لإسماعيل حامد - فتاة الجامعة-، مجلة فكر الثّقافية،2015/11/17، يوم: 2020/06/07، الساعة: 20:30، على الرابط: http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=232

[16] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط01، 1991،ص50-51

[17] نبيلة عبد الشكور، صورة المرأة التارقية في نشر ثقافة السلام بين الأمس واليوم، مجلة الواحات للبحوث والدّراسات، عدد15، 2011، الصفحات: 257-268، ص258

[18] المرجع نفسه، ص257.

[19] ربيعة جلطي، نادي الصّنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2012، ص110.

[20] المرجع نفسه، ص07

[21] المرجع نفسه، ص13.

[22] المرجع نفسه، ص110.

[23] إبراهيم الحجري، الرّوائية ربيعة جلطي تقتحم عالم الطوارق، الدّار البيضاء، يوم: 2020/06/07، الساعة: 23:10، على الرابط: https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/9/10/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%B9%D8%A9-%D8%AC%D9%84%D8%B7%D9%8A-%D8%AA%D9%82%D8%AA%D8%AD%D9%85-%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 330- 343

المُثاقفة الكونيّة في الخطاب السينمائي المعاصر
مقاربة سيمو- ثقافية لفيلم" الخروج- الآلهة والملوك"

Universal Acculturation In Contemporary Cinematic Discourse Semio-Cultural Approach to the movie of "Exodus: Gods and Kings"

سامي بودلال [1] د. وسيلة سناني [2]
ahmed14280@gmail.com[1] animas18000@gmail.com [2]
جامعة محمد الصديق بن يحي - جيجل / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25 تاريخ القبول: 2020/09/25 تاريخ النشر: 2020/12/10



تهدف هذه الدراسة إلى قراءة الخطاب السينمائي بلغة إجرائية، ومنهجية داخل سياقه اللّغوي من ناحية، وسياق القارئ من ناحية أخرى، فالخطاب السينمائي علامة ثقافية تتحقق دلالتها داخل السّياق الثقافي والسّياسي الذي أنتجتها مجموعة من المؤثرات المتعلقة بالدين والتاريخ والمجتمع والاقتصاد والسياسة، ويَرصد النقد الثقافي ملامح الطّبقية والهُويّة والغيرية في الأنساق المُضمرة للفيلم، من هذا المنطلق تأتي مقاربتنا السيميو-ثقافية لفهم تشكّلات الدلالة لبنية الفضاء السيميوطيقي في الخطاب السينمائي المعاصر، ممثّلة في الفيلم الدّيني" الخروج: الآلهة والملوك" .

كلمات المفتاحية: مثاقفة كونية، صناعة الثقافة، مقاربة سيميو-ثقافية، سينما معاصرة .

ABSTRACT:

This study aims read cinematic discourse in procedural language, and a methodology within its linguistic context on one hand, and the context of the reader on the other hand, Cultural criticism depicts the features of class, identity and the other in the film's implicit formats. From this standpoint, our semio-cultural approach comes to understanding the semantics of the significance of the structure of religious discourse in contemporary cinema, represented in the religious movie "Exodus: Gods and Kings"

Key words: Universal Acculturation, Culture Industry, semio-cultural approach, contemporary cinema

مجلة لغة – كلام / مخبر اللغة والتواصل / المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

---

[1] المؤلف المرسل : سامي بودلال

ليس الخطاب مجرد كلمات تُنطق، أو نصوصا تُعرض بين ضفاف الكتب، وليس مقولات تتداول عبر التاريخ في مُتون متعددة بُغيةَ البروز على منصّة الشّهرة التاريخية والعالمية، وإنمّا هو رسالة ذات مضمون فكري وديني واجتماعي وثقافي له وظائف إنسانية تنطلق من سلوك الإنسان وبواعثه بين الأفراد المتخاطبين، ولأنّ الخطاب الثقافي على وجه الخصوص، لا ينبغي أن يكون تقليديا تحكمُه مجموعة من الهيئات والتفسيرات التي تشتغل في إطار ضيّق، وبالتالي لا ينسجم مع حدود المكان والزمان، ولا يُواكب تطورات المجتمعات واختلافاتها الفكرية والثقافية، بل يجب أن يكون خطابا متجددًا متسلحًا بالقيم الايجابية التي تعود على المجتمع البشري بالفائدة بُغية الحصول على تغيير اجتماعي وثقافي يهدف لإحداث حوار شامل مبنيّ على فهمٍ عميقٍ ونظرةٍ موضوعية للحياة؛ فالإعلام المعاصر أداة ترويج تَسْتَنْسِخُ من الصّور الثقافية مادةً خصبةً لصناعة عوالمَ جديدة في وعي الإنسان المعاصر، وقد وجدت الوسائط الإعلامية المعاصرة فرصةً للاستثمار في مجال الفنون السّمعية والبصرية، لاسيما مجال السينما الذي أصبح يمتلِكُ أدوات ووسائل متطورة وظّفتها في عرض تجارب تاريخية واجتماعية وثقافية للإنسان، وعلى هذا الأساس فإنّنا سُنقدّم قراءة منهجية لأحدِ تمثُلات المُثاقفة "الكونيّة" [*] في مجال صناعة الثقافة، وتحديدا في السينما المعاصرة التي أصبحت تُنتِجُ أفلاما كثيرة مُقتبسة من النّصوص الدّينية والميثولوجيا، وقد اخترنا الفيلم الدّيني" **الخروج: الآلهة والملوك**" المقتبس من قصة "موسى عليه السلام" مُحاولين بذلك الإجابة على تساؤل رئيسي:

- فيمَ تتمثّل طبيعة العلاقة بين الموروث الثقافي العالمي والنّص السينمائي؟؛ وما هي الدّلالات الثقافية، والتأويلية لقصّة موسى عليه السلام، وتجلياتها في السينما المعاصرة؟.

2-نحو تصوّر منهجي لآليات التحليل السيميو-ثقافي:

لم يظهر مجال التحليل الثقافي وِفقَ رؤيةٍ سيميائيةٍ بشكل واضح لتداخل الدّراسات النقدية في مجال العلوم الإنسانية، إلاّ أنّ مدرسة تارتو(**Tartu**) الرّوسية اهتمت بشكل متخصّص إلى حدّ كبير في مجال الدراسة السّيميائية الثقافية، وقدّمت دراسات لأعمال أدبيّة كثيرة من منطلق تحديد طبيعة النّص من حيث هو علامة متكاملة، ومتوالية من العلامات، ويمكن التمثيل لهذه الأخيرة بالمأثورات القديمة، والأساطير التي يتمّ إدماجها في أفلام معاصرة دون أن تفقد طاقتها الأصلية مع تغيّر وظيفتها التي تصبح جمالية بعد أن كانت أسطورية أو شعائرية، كما يُمكِن تحديد إجراءات تحليل النّص الثقافي حسب جماعة موسكو" تارتو" بناء على ما يسمّى بإعادة البناء، وهو "إجراء من شأنه المضي إلى أعلى مستوى تحليلي، وهو المستوى الدّلالي الخالص الذي يتحوّل إلى لغة ذات مفاهيم شاملة وعالمية"[1]، فموضوع التحليل النّصي هو إعادة بناء النصوص في الحالات التالية:[2] إعادة بناء قصد المؤلف أو إعادة بناء نصه، وترميم النصوص القديمة، أو أجزاء منها؛ إعادة بناء تفسير أحد القراء المعاصرين للنّص، وكذلك إعادة بناء المصادر الشّفاهية وتحديد مكانتها في إطار

ثقافة تَدْوينيّة، وكذلك دراسة تاريخ المسرح والفنون؛ ولأن السينما فنٌّ يتداخل فنون أخرى فإنه من الصعب إيجاد نموذج منهجي نقدي يستوعب الظاهرة السينمائية، ويرجع ذلك إلى كون " دلالة السينما حسية (بصرية وسمعية)، وهذا السبب الذي جعلها عبارة عن توليفة و مزيج من جميع الفنون، وإذا قمنا بمسح كليّ لمدركاتنا الحسيّة لوجدنا أنّ السينما تشمل من خلال الإشارة إليها على الفنون الأخرى، يمكنها أن تقدم لنا اللوحات، وتجعلنا نسمع الموسيقى، إنها مصنوعة من الصور... الخ،[(3)]

من بين المقاربات السيميو-ثقافية نجد الناقد "يوري لوتمان **Youri Lotman**"* أحد النقاد البارزين والمتميزين بطرحهم النظري والإجرائي لعملية التحليل السيميو-ثقافي للفيلم، إذ يقوم على سينما التركيب لعناصر سردية مختلفة؛ صورة ، كلمة،... لكن تظلّ الصورة عُنصرا مركزيا، إضافة للمونتاج في البحث عن لغة سينمائية متميزة، مبُرزا معها توظيف الصّورة المجازية في تشكيل دلالات الفيلم، ما يجعل العلاقة بين مبدأ المونتاج وطرائق السرد الكَلَميّة محورًا للتحليل[(4)]، ومن أهم مبادئ التحليل الثقافي التي يتميّز بها" يوري لوتمان" عن غيره، اعتباره مجال تحليل الثقافة مجالاً لتنظيم المعارف والمعلومات، واعتبار نقيضها هو الفوضى، "وهذا في ذاته يعتبر دليلا على أن العلم (نظريات المعلومات)، في القرن العشرين، ليس نظاما ما ورائيا فقط، ولكنه جزء من موضوع الدراسة، وهو الثقافة الحديثة"[(5)]، هذا الذي أدى به لتوسيع دائرة التحليل السيميوطيقي نحو تأسيس "سيمياء الكون" التي يعتبرها " فضاءً ضروريا لوجود واشتغال اللّغات المختلفة، وليس بمثابة جماع للّغات الموجودة"[(6)]، ويتضّح لنا أنّ مدرسة "تارتو" تعدّ مَهدًا لسيميوطيقا الثقافة، إذْ تعمل على مقاربة الأنظمة والظواهر الثقافية المادية والمعنوية في إطار تفكيك "السيميوزيس"[(*)]، وتركيبه من جديد، وقد ركزّ "لوتمان "على مجموعة من المفاهيم هي: "سيمياء الكون، والمركز والهامش، والفضاء الثلاثي: الداخل والخارج والحدود، والفضاء الجغرافي في مقابل الفضاء الثقافي الكوني، وسيميوطيقا الثقافة، والترجمة، وسيمياء الحوار..الخ".[(7)]

3- نقد الخطاب السّينمائي وصناعة الثقافة:

طَرَحَ النقّاد السّينمائيون والثقافيون عدة مصطلحات جديدة مثل"ثقافة الصورة"، و"ثقافة التلفزيون"، و"ثقافة وسائل الإعلام". نظرا لقوّة الصّورة في صناعة الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، والتي من خلالها يتمّ التسلّط والتحكم في الثقافات المجتمعات، ولأنّ "الصورة لا تدل على نفس الموضوع في العالم فلها مستوى أولي في معناها الذي ينطلق من الدلالة الوصفية، أما قراءة المستوى الثاني فهو شيء آخر"[(8)]، أي ما وراء الصورة، فهي لغة متعالية ومخادعة إن صحّ التعبير، لذلك أصبحت الوسائط الإعلامية سلاحا قويّا لدى مُلاّكِها للتلاعُب بالعقول، حيث "تعدّ الثقافة سلاحًا هامّا خطيرا في أيدي القِوى العُظمى يُمكنها من خلاله فرض هيمنتها"[(9)]، ومن هذا المنظور يعدّ موضوع صناعة الثقافة، وصناعة الأفلام على وجه الخصوص من المواضيع الرئيسية في الدراسات

الثقافية والنقدية؛ إضافة إلى ذلك نجد المدرسة النقدية فرانكفورت الألمانية، في عهدها الأول مُمثّلة في" ماكس هوركهايمر**Max Horkheimer** " و" تيودور أدورنو **Theodor Adorno** " اللّذين دخلا مجال نقد الصناعة الثقافية في مقالهما «صناعة الثقافة-التنوير كخداع للجماهير"[*] ويحاول هذا المقال البرهنة على" أنّ ثقافة كل الجماهير تُصبح متطابقة في ظل الاحتكار، وتُضحى في نفس الوقت متفسخة كنتيجة لاندماج الثقافة والتسلية"[10]. فالثقافة الحديثة حسب "أدورنو" نتاج استهلاكي يُباع للجماهير كسلعة مُعتبرا "أنّ الثقافة لم تعد ذلك التعبير الإنساني الحر عن التكامل الاجتماعي بقدر ما غَدَت نِتاجا للمصالح التجارية المتداخلة قائما على التلاعب والمضاربة" [11]، فالفرد عند "أدورنو"، صار في رحمة السلطات الاجتماعية، لذلك فالسينما أصبحت أداة هيمنة ثقافية وفكرية متعجلة، ولا تتيح فرصة للتفكير، "فهي تُدمِر المسافة التي خلفتها النِتَاجات المسرحية والموسيقية الكبرى، وهدفها الأساسي يتمثل في إدماج الفرد في الحشد"[12]؛ من الآراء المهمة التي قد تفيدنا في هذه الدراسة، الآراء المعرفية والفلسفية ذات الأبعاد الثقافية لدى الناقد "ميشيل فوكو **Michel Foucault**" إذ تناولت أعماله دراسة النمو الثقافي والتحليل الثقافي، ولكن بالاعتماد على تقاليد دوركايميه وماركسية وبنائية "وقد توجه اهتمامه في دراساته إلى تاريخ الأنظمة الاجتماعية والسياسية والخطابات، كالخطاب السَريريّ والاقتصادي، وخطاب التاريخ الطبيعي، فهو ينظر إلى التاريخ مثلا على أنّه سلسلة من الممارسات الخطابية غير المتصلة، و يرى أن القواعد التي تحكم هذه الخطابات موظفة بشكل غير واعٍ"[13]، كما قدمّ "ميشيل فوكو" دليله المنهجي في إنتاج النصوص والخطابات العلمية والمعرفية، فالتحليل الثقافي لديه يقوم على معالجته لموضوع الثقافة ممثلة في نظرية النص المابعد حداثي بمعناها الواسع، وهو يعتبر عملية انتقال المعرفة، عملية محورية للثقافة، عملية لا خطية، فهي مرتبطة بالقوة عن وعي ولا وعي، "فهي عملية داخلية، متقطعة كلية، تتخطى حدود القومية والثقافة"[14]، فلابد من التنويه هنا أنه أكد بضرورة اعتبار المعرفة لا الثقافة فئة التحليل، وبالتالي فإنّ النقلة النوعية التي حققتها الدراسات الثقافية ممثلة في نظرية النّص المابعد حداثية، متجهة بذلك نحو صناعة الثقافة، فقد تعامل النقاد مع النّص الثقافي من خلال وضعه داخل سياقه السياسي من جهة،و سياق الملتقي من جهة أخرى، لاسيما السياق النفسي الذي له تأثير قوي على المشاهد الذي يبحث عن الحقيقة الكامنة في الفيلم، وفي هذا الصدد يرى الناقد السينمائي الفرنسي كريستيان ميتز Christian Metz أنّ" التصور السينمائي عبارة عن حقيقة وليس خيالا، هذا التصوّر مرتبط ارتباطا وثيقا بالنفس الداخلية"[15]. فالمشاهد يترك انطباعاته المختلفة التي يعمل الفيلم على تكثيفها من خلال المشاهد الدرامية المتعددة، وبالتالي فهو يعيش حقيقة وليس حلم، فهو في كامل قواه الحسية والعقلية التي تمكّنه من استيعاب القضايا الجوهرية التي يعمل المخرج على تجسيدها.

على غرار هذه الرؤية الثقافية للسينما فإننّا نجد العديد من الطروحات الجديدة في مجال السينما المعاصرة، التي ترتبط بأبعاد فلسفية، ومن بينهم الناقد الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze الذي يرى أنه لا يجب " الخلط بين السينما وبين الفنون الأخرى التي تهدف بالأحرى إلى أن تكون غير واقعية عبر العالم، لكنها تجعل العالم نفسه غير واقعي أو قصة مع السينما، العالم هو الذي يصبح صورته الخاصة، وليست الصورة تصبح عالما"[16].لذلك فإن دولوز يُؤمِن بِتَجَاوُز عالم يُفهم على أنّه وحدة أعلى للمعنى، علاوة على ذلك تتناقض السينما مع الأشكال الأخرى للتعبير الفني من حيث أنها تنجح في جعل العالم نفسه خيالًا، هذا ما يفسر انتقاده للمقاربة الظاهراتية للسينما، أي أنّ منطلق السينما "يعبّر عن غياب أي علاقة مقصودة أو اندماجية بين الموضوع والوحدة المتماسكة للعالم، فتُزيل السينما إرساء الموضوع بقدر ما تُزيل أُفُق العالم"[17]، وبالتالي فإن الرؤية السينمائية لا تنطلق من الإدراك الحسي للموضوعات، بل تغدو إلى معرفة مضمرة وضمنية، وبِقصدٍ مختلفٍ عن رُؤية الفنون الأخرى، فالسينما نمط سردي جديد له إجراءاته ووسائله الخاصة في التحليل النقدي والفنيّ.

إنّ "النص السينمائي نصّ لا يمكن تعقبه، لأنه نصّ تحريضي"[18]، أي أنّه لا يستقر على نصّ ثابت بل على نصوص متداخلة إلى حدّ التعارك والاختلاف بسبب لغته السّردية المركبة من الصورة والحركة والموسيقى وغيرها؛ حيث يفترض النشاط النقدي في مجال السينما حدوث تحوّل عميق في العلاقة بين التعليق والنص المعلق عليه، ما يعطي تحليل الفيلم خصوصية معينة مقارنة بالنقد الأدبي التي يتتبّع النشاط اللغوي فقط. لذلك يرى ريدمون بيلور **Raymond Bellour** "أنّ تحليل الفيلم لا يتوقف أبدًا على التقليد والاستحضار والوصف الشكلي، لأنّ التحليل السينمائي يبدو خياليا إلى حدّ ما، وهو اللعب على شيء غائب دون المقدرة على ذلك .لأن الأمر يتعلق بجعله حاضرًا ، فلابدّ من تقديم وسائل التخيّل ، ومن الضروري استعمال الاستعارة في التحليل"[19].لذلك يجب أن يُترجَمَ تحليل الفيلم من الصورة إلى الكلمة، من خلال لعبة الحضور والغياب اللاإرادي، و إعادة بناء النص السينمائي من أجل ضمان توضيحه ضمن النص النقدي.

4-مقاربة سيميو-ثقافية لفيلم" الخروج: الآلة والملوك."

4-1- قراءة في العتبات النّصية للفيلم.

فيلم الخروج: الآلهة والملوك بالإنجليزية(**Exodus: Gods and Kings**)، هو فيلم ملحمي تم إنتاجه في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، صدر في12ديسمبر 2014،الفيلم من إخراج: "ريدلي سكوت"، بطولة:"كريستيان بيل"، "جويل إجيرتون"، "آرون بول" ،"سيغورني ريفر" " بن كينغسلي" [20]، حاول مخرج الفيلم "رايدلي سكوت **Ridly Scott**" أن يجيب عن عنوان الفيلم من وراء عناصر القصة وتقنيات الإخراج والكتابة، والمعنى المُضمر في عبارة "الآلهة و الملوك " المُلحقة بعنوان الفيلم، يلخّص إشكالية التعارض الدائم بين الآلهة والملوك الذي يبلُغ حدوده القصوى حينما

يصل الملوك إلى درجة متقدمة من الاستبداد والاستعباد، فيظهر وسيط (نبي أو رسول) لتبليغ و تنفيذ الأمر الإلهي، أمّا الخروج، فهو مُقتبس من الكتاب المقدّس، العهد القديم، وهو أحد أسفاره، ويمثّل قصة حياة موسى كاملة، والخروج في التوراة يعني: خروج بني إسرائيل من مصر والرجوع إلى الأرض الموعودة، وهو انتقال من بلد إلى آخر نتيجة اضطهاد وظروف اجتماعية يعيشها الشعب، وهذا ما يتجلى في الفيلم من خلال سردِ أنساقٍ اجتماعية كثيرة كان يعيشها الشعب اليهودي، من ظلم وفقر وقمع وتهميش إلى غير ذلك.

2-4-مشهد تكوين الخلق وأبعاده الفلسفية والثقافية (نحو رؤية كونية).

بعد تسع سنوات يتعرض موسى أثناء صعوده لجبل الرّب لانهيار صخري بسبب الريح والعاصفة، يأتي وجها لوجه مع الرب في مشهد "شجرة مشتعلة" بالنار وصبيّ يتحدث على لسان الرب(ل01)، الذي ظهر كمؤشر أيقوني على مظهر من مظاهر إله إبراهيم [21]، بيد أنّ المخرج يَعمَد إلى تركيب سردي يؤلّف بين عناصر غير متجانسة متعاقبة لتشييد سردية فنية تحمل دلالات ومعلومات وفقا لرؤية الكونية، التي توجّه إستراتيجية المخرج في عرض اللّقطات الكبيرة التي تعتمد على تأويل العلامة الصوريّة(الأيقونات)، "بحيث لا تتم قراءتها إلاّداخل مناخ ثقافي موحّد، وأنّها تتحوّل إلى علامات غير قابلة للإدراك إذا تمّ تجاوز حدودها الزمانية والمكانية إضافة إلى التعايش بينهما، تدخل العلامتان في علاقة تفاعل مستمر ومتبادل، متداخل ومتنافر، في داخل هذه العلاقة التبادلية؛ أي التحول من نظام إلى آخر، تتدخل محاولات السيطرة الثقافية للإنسان على العالم بواسطة العلامات، أي بواسطة الأنظمة السيميائية" [22].



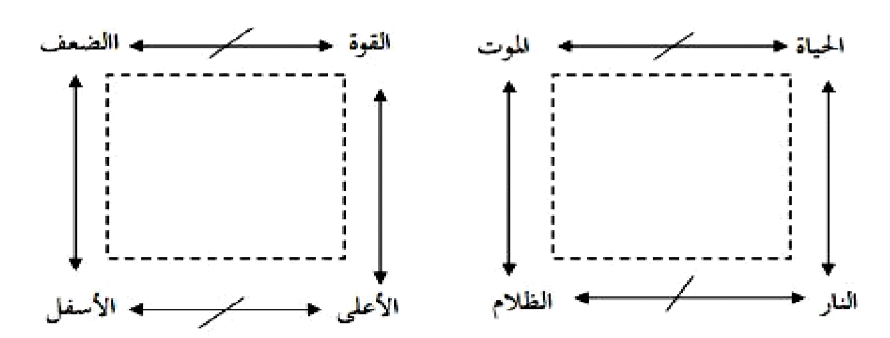


ل1: مشهد لقاء الربّ

انطلاقا بعض الإرساليات البّصرية على مستوى الإله والإنسان في مشاهد الفيلم، نستطيع أن نميّز حالة العجز ممُثلة في انغماس موسى في الوحل(الطين)، وطلب النجدة من الولد، فكيف لطفل صغير أن ينقذه على رغم أنّهما كانا في نفس العاصفة التي أدّت إلى انهيار صخري عظيم؟ !، الولد ظاهريا ضعيف أمام قوة الرجل الكبير، لكن نجد الولد في حالة جيّدة، ويعمل المخرج على توضيح هذا العجز، بتصريح موسى للولد بأنّ قدمه قد أُصيبت ولا يستطيع النهوض، ويترك الوجه فقط من جسم الشخصية ظاهرا من أجل عملية التواصل اللغوي والإيمائي، وفي(ل01) إيحاء على القوة التي

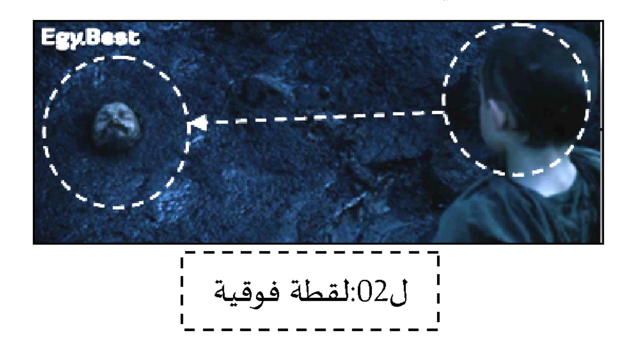
يملكها الولد، وهي القوة الإلهية، وهنا يبرز المخرج عجز الشخصية (الإنسان)، أمام القوة الإلهية، وفي (ل02) جاءت حركة الكاميرا فوقية جانبية مع إضاءة صناعية ليلية (الظلام)، تَضَعُ الولد في وضعية أعلى وموسى في وضعية أدنى، وقوة الصورة المختارة جاءت وفقا للمتطلبات الجمالية والأيديولوجية التي ينقلها للجمهور ويفسّرها على أساس رسالتها الثقافية والرمزية والجسدية، وهذه اللقطات عبارة عن ترجمة لفكرة ارتباط الروح بالجسد إذ نجد" مجموعة كافية من الدلالات التي تشير إلى الجسد، ولا تقل عن الدلالات التي يمكن أن تترجمها أي لغة أخرى" [(23)]، ومن منطلق الشكل الذي يتخذه الجسد الإنساني داخل هذه الصورة، وهي تجسيد رمزية السيطرة الكليّة على الجسد من قبل قوة خارقة المحيط به، وهنا تمثيل لثنائيات متقابلة وضدّية مما تسمح لنا بفتح علاقة تأويل من خلالها: (أنظر الشكل رقم01)

الشكل رقم01: ثنائيات العلاقة بين الموت والحياة



المصدر: إعداد الباحث اعتمادا على مؤشرات ل02

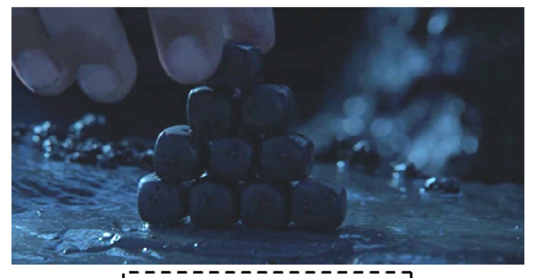
من جهة أخرى هناك تمثّل إيمائي لثنائية "الحياة والموت"، من خلال التتابع الزمني لإيماءات وجه موسى وهو منغمس داخل فضاء الطين (قرينة دلالية)، ولا يظهر إلا وجهه، ونفسر ذلك بعلاقة الإنسان الجوهرية بالتراب، هي تأويل علاقة الحياة بالموت ، فالإنسان خلق من تُراب ويعود للتراب، كل هذا يحدث أمام حضرة الرّب، ففي اللّقطة الأفقية رقم (02) إيماء فتح العين، وغلقها، لتبدو الشخصية بين حياة أو موت، من هنا تتجلى العلاقة الدلالية بين الخالق والمخلوق، وهي علاقة تكوين الإنسان، وتمثيل لعقيدة البعث لدى بني إسرائيل.



ل02:لقطة فوقية

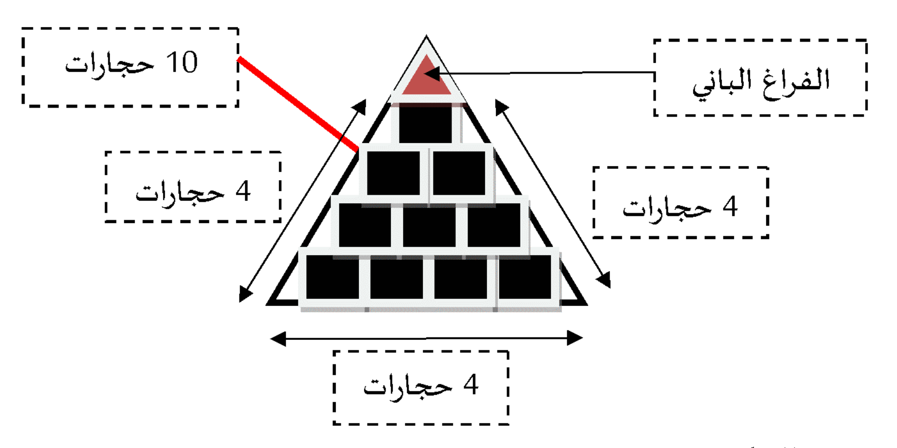
3-4- تحليل أيقوني لمشهد الحجارة والضربات العشر في الفيلم.

يستند خطاب الصورة بين الرّب والإله على وظيفة اتصالية غير مباشرة. فتتجاوز اللغة الحوارية المباشرة بينهما إلى الوظيفة المرجعية أو السياقية، وتكمل الصورة الفيلمية من خلال دلالتها باقي الأحداث التي ستحدث، ونجح المخرج في نقل الدلالة من خلال التعبير الأيقوني المرمّز الذي يسمح للعقل من خلال المدلول في صورته الذهنية بإقامة علاقة منطقية لما سيحدث من أحداث مستقبلية، وهي تمثّل المرجع أو الحدث الفعلي في الواقع، وهذا ما يشير إليه "يوري لوتمان" بأن الصورة الأيقونية لا تنقل الواقع بصورة مباشرة، إنما تنقل اللّغة بوظيفتها التواصلية، ذلك الواقع الذي تجسده الصورة الذهنية من خلال عملية تأويلية لها، وإسقاطِها مع المرجع الذي يُمثّل الواقع ذاته، ويظهر في المشهد لقطة الحجرات العشر(ل03) الذي يضعها الصبيّ في تتابع زمني سردي مع تتابع حواري سردي بين الشخصيتين، فتأتي اللقطات متسلسلة بعمل المونتاج الذي ساعد على نقل فكرة ورؤية المخرج، فاللقطات تحاول صياغة فكرة مضمرة، وتكرار نفس اللقطة يوحي على وجود علاقة بين نص الصورة الظاهر ونص الصورة الخفي، "فالصورة لها أفعالها وردود فعل جسمية ونفسية معا، فهي تتجسد في صورتين، صورة مرتبطة بالشعور الداخلي، وصورة مرتبطة بالفهم، وهي حركة دماغية"[24]، فالأجسام في السينما تعمل على إحداث تأثير في نفسية المتلقي، وهذا الفهم لا يكون للموضوع بطريقة مباشرة، إنما عن طريق عمليات تحليل دماغية يستطيع من خلالها فهم الواقع الذي تجسده الصورة كفكرة مُضمرة.



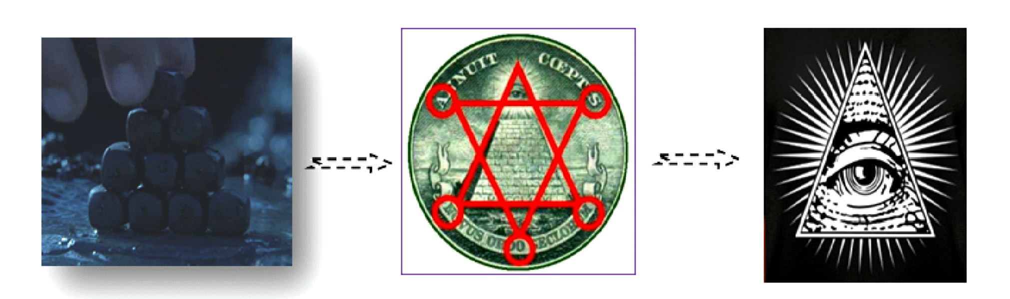
ل03: لقطة تشكيل الحجارة

يعمل التشكيل الدّلالي للقطات المتسلسلة للحجارة العشر على تقديم صورة بصرية شكلية لمجسم مثلثي ، فجزئيات الحجارة من منظور بنائي أو معماري يقوم على سلم تنازلي بالنسبة لعدد الحجارات(4،ثم 3،ثم 2،ثم1)، أما على مستوى البناء فهو يتعالى ويرتفع، وهنا دلالة على وجود تصاعد في الصراع بين الرب ورامسيس، وأن الضربات تأتي الواحدة تلو الأخرى وليس دفعة واحدة، ووفقا لنظرية "الجيشطالت"[*]فإن البناء يأخذ صورة مثلث متوازي الأضلاع مع فقدان رأس المثلث، مما يستدعي فراغا بانيًا، لكن الفراغ ضمنيا يمثل أيقونة خفية أخرى، تحيلنا إلى ربطها بسياق معرفي لرمزية المثلث في الثقافة اليهودية والمصرية على السواء.(أنظر الشكل رقم 02)



الشكل رقم02: الفراغ الباني لمشهد الحجارة والضربات العشر

يمكننا أن نربط بناء مثلث الحجارة بشكل الهرم الذي يشكل مثلث في واجهاته الثلاث، ونص الفيلم قدم العبيد على أساس أنهم صانعوا الأهرامات المصرية وآثارهم، وهنا ترتبط رمزية الحجارات العشر، بالحجر الذي يستعمله العبيد في بناء الأهرام، وبالتالي فعل التشكيل المثلّثي للحجارة من طرف الرب إشارة إلى العبيد والظلم والاستبداد والتعذيب الذي يعيشونه، فمن خلال اللقطات نلاحظ الفراغ الذي تركه التشكيل بالأحجار، قد مثل بأيقونات في الترميز الماسوني على النحو الآتي:



في المجسم ورد اسم (المؤسسة الروتارية **Le Rotary International**) :[25] وهي مؤسسة تابعة للروتاري تختصّ بتوفير منح دراسية ومهنية كما توفر دعماً من المال والخبرات للمشاريع الخدمية التي تقوم بها حول العالم، ففي العهد القديم، "قورن الرب بصخرة لأنه يمكن الاستناد عليه، وتعود هذه المقارنة ثلاث مرات في المزمور"[26]، وذكر في الخروج الذي ذكر عنه بولس(**Paul de Tarse**)، في الرسالة الأولى لأهل كورنتس**CURRENTS**:"إن آباءنا كلهم كانوا تحت الغمام وكلهم جازوا البحر...وكلهم اصطبغوا على يد موسى في الغمام وفي البحر، وكلهم شربوا شرابا روحيا واحدا، فإنّهم كانوا يشربون من الصخرة الروحية، والصخرة كانت المسيح"[27]. وفي التوراة، "تعتبر النجمة على أحد الألقاب المعطاة للمسيح من قبل موسى، ثم في سفر الأعداد (18-24)، وهي نفس النجمة المتوقدة التي رأى فيها فيتاغورت رمز الكمال"[28]. أما العين المجسدة في أعلى الهرم، فيرى الماسونيون عن هذا الرمز بأنه" يشير إلى أن الله يستطيع أن يرى ببصره كل شيء حتى الوصول إلى أعماق القلوب، و لكن مقابل هذا يقول الدارسون للماسونية و التابعون لها بأنّ

هذه العين ليست عين الله، وهي في الواقع ليست إلاّ عين الشيطان"[29]، فهم يسعون إلى السيطرة على كل العالم وفي اعتقادهم أن هذه العين ترى كل شيء.

5-السلطة والهيمنة الفرعونية ورؤية العالم.

يصوّر الفيلم بعض الأحداث الدموية والقمعية(ل04)، وهي تمثّل بنية الفيلم العميقة التي تحمل مشاهد الثورة والعنف والتسلط والهيمنة التي صنعها نظام فرعون الديكتاتوري، فعوامل الإنتاج والقوى الاقتصادية والمادية صنعت صراع في المجتمع لتنتج الوحدة الفوقية أو السطحية، وكأن النظام الديكتاتوري يعمل على تطهير المجتمع، يكتشف الفوقي من الدوني، لذلك تعمّد المخرج على توظيف قيم وأخلاق من إفرازات الحرب، وهي القيّم التي تجسدها ذوات شخصيات الفيلم من أجل الثورة على الحاكم المتمثلة في التّضحية والحب والحرية [30]؛ إنّ توظيف الجسد وصور التعذيب الدّموي والقمع وقتل الأطفال واستحياء النّساء في مشاهد الفيلم توحي إلى استهداف فكرة "ميشال فوكو" حول "لُعبة الأجساد" داخل الحروب، ما يسميه المنطوق الجنساني:"الذي يبرز موقفه الظاهر للغرابة من نظرية القمع الجنسي، ودعوى مناهضة هذا القمع لحرية الشعب العامل التي يتزعمها التيار الماركسي الفرويدي"[31]، والسلطة القمعيّة في الفيلم جاءت جراءَ تِطرف فكري وعقائدي ناجم عن نشاط لاعقلاني في التعامل مع الشعوب المستضعفة في الأرض.



ل04: مشاهد التعذيب لبني إسرائيل

وظفّ المخرج في رؤيته أهمّ العناصر المُؤسِسة للنظام الديكتاتوري التي نعيشها اليوم بأشكال متعددة ومختلفة، إذْ يعّبر عن واقع الأنظمة الديكتاتورية في العالم، والعربي على وجه الخصوص، فالرئيس أو الملك يستحوذ على المؤسسة الدينية للفتوى لشرعيته وبقائه في الحكم، وينفذ مشاريعه من خلال أصحاب رؤوس الأعمال واللّوبيات الاقتصادية، وهي التي تسيطر على الحكومة، وهذه الرؤية الشمولية هي التي يطغى عليها نظام العالم الجديد الذي تحركه أجندة رؤوس المال، إنّ الفيلم في مجمله يصوّر الفكر الطبقي للمجتمعات الحديثة، والامبريالية المدمّرة الاستغلالية، ويحيلنا المخرج إلى قضية الأخلاق من خلال بثِّ إرسالات ثنائية المجرد /المحسوس، ويعبّر أساسا عمّا آل إليه الوضع

من التقنية المدمرة والتي سببت خرابا على مستوى الفرد والإنسان عموما، وقد استعمل الفيلم تقنيات حديثة في تصوير المشاهد من أجل جلب أكبر عدد من المشاهدين وتحقيق أرباح، وهذا ما رأيناه في النظرية الجمالية لـ "أدورنو" من خلال نقده لطبيعة الحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع الصناعي المتقدم وثقافته المصنعة، مركزا على المجتمع الاستهلاكي الذي يمارس قدرة على تحويل الثقافة الحقيقية إلى ثقافة جماهيرية استهلاكية، بسبب التسلط والقمع الذي لم يعد يمارس عن طريق المؤسسات العسكرية والأمنية فحسب، وإنما عن طريق السيطرة على وسائل الدعاية والإعلام وتسخير الثقافة والفنون لمصلحتها والالتفاف حولها وتزييفها، "فالصناعة الثقافية من منظور مدرسة فرانكفورت تقوم على النقد السلبي للمنتجات التي تقوم على التقنية أو العقلانية الأداتية "[32]، فإذا تحول العقل أداة للسيطرة على الطبيعة ثم على الإنسان أدى الأمر إلى تحطيم القيم والأخلاق وظهور السيطرة والهيمنة التي يتبعها القمع وتدمير الإنسان بشتى الطرق، فتختفي بذلك معالم الإنسانية.

6-الإسقاطات الثقافية للفيلم ودعوات التحرر في الواقع المعاصر.

يتبيّن من المشاهد الحوارية بين موسى والإله وجود نقاش وجدل يقود في الأخير إلى التوصل إلى قرارات[33]، فحتّى أثناء تنفيذ مخطط التحرر من فرعون والخروج من مصر، استمر النقاش بينهما طيلة فترة الصراع القائم بينهما، أمّا الواقع العربي اليوم فيكشف لنا العكس، ويظهر غياب الحوار النقاش بين ملوك وحكام الدول من جهة، وشعوبها من جهة ثانية؛ هكذا انتفضت الشعوب أولا، ثم جاءت القوى الغربية الديمقراطية لتساعدهم في "الخروج" من سلطة حكوماتهم القاهرة، فبدأت محنة المستضعفين من قمع وتعذيب واعتقالات في السجون، وليس غريبا أن نرى ذلك التحوّل الزماني والمكاني الذي يشهده تاريخ البشرية، هو سيرورة لصراع بين الماضي والحاضر، كذلك هو الحال مع دول الربيع العربي، الذي فشلت في تحقيق مشروعها، فهي لا تزال مطالبة بتغيير شامل ومَحوٍ لأثار الاستبداد في وقت تختفي فيه الديمقراطيات الغربية عن المشهد السياسي في المشرق العربي، وتبقى الأجواء غير مستقرة والأمل المنشود يقضى عليه أمام عودة الديكتاتورية من جديد .

لا يمكننا تجاوز الأبعاد الدلالية من الفيلم وإسقاطاتها على واقع العالم والشرق الأوسط تحديدا، والقضية الفلسطينية على وجه الخصوص، هناك مشهدين رئيسيين نستطيع من خلالهما إحداث مفارقة جوهرية ما بين زمن بني إسرائيل قديما، وبني إسرائيل حديثا، المشهد الأول: هو لحظة مكوث موسى مع الرّب لكتابة الألواح، كان وقتها شعب اليهود يعبد العجل وهذا مخالف لأوامر الرّب[34]، وهي إشارة إلى تعنت الشعب اليهودي أمام توصيات موسى ، والذي عانى كثيرا معهم طيلة فترة الخروج، ونجد ذلك واضحا من نصوص القرآن الكريم في قوله تعالى : (وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَىٰ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِن بَعْدِهِ وَأَنتُمْ ظَالِمُونَ)[35] .

الحوار الأخير في الفيلم الذي جرى بين موسى والرب يوحي إلى حدوث خلاف وصراع في المستقبل على الأرض المقدسة، ويأتي اختبار الرب لموسى بقوله:" هل أنت موافق على كتابة الألواح،

فيجيب موسي بالموافقة"[36] ويستمر في النقش على الألواح مُعلنا موافقته لاستمرار مسيرة الخروج، والمشهد الثاني، خروج موسى مع شعبه حاملا ألواح التوراة في الصندوق، هي رسالة مشفرة على حمولة فكرية وإيديولوجية لبني إسرائيل فهي تعاليم الشرائع، وهدفهم الوصول إلى أرض الميعاد، ويعبر الرب على لسان الصبي بعبارة ذات أبعاد رمزية حين يقول لموسى: "القائد قد يترنح... لكن الحجر سيصمد"[37]، فالقول له علاقة بعناصر الطبيعة التي ذكرناها سابقا، لكن هنا تكوين الدلالة يقابله البعد الزماني لخلق الإنسان وخلق الحجر، والعلاقة بينهما، وهنا يحقق مبدأ التناظر واللاتجانس الذي أشار إليه " يوري لوتمان" بأن "لا تناظر.. الجسم البشري بعد القاعدة الأنتروبولوجية لعملية منحه بُعدا سيميائيا... سيميائية الأعلى والأسفل، اللاّتناضرات للأموات والأحياء الحي الميت)، يتضمّن تقابل شيء ما يتحرك"[38]، وهي روح اللغة حين تفقد دلالتها الطبيعية، وتعبر تكوين الخلق، الإنسان يحيا وينمو ويصبح قويا ثم يبدأ بالتلاشي والاضمحلال حتى يموت، لكن الحجر يبقى حيا ويضاف للحجر قيمة روحية، وهي حملها لقوانين الحياة، وهي تمثل المعرفة.

7-خاتمة:

يعتمد تحليل الفيلم على التأويل بالدرجة الأولى، وربط رؤية النصّ الفيلمي بالخطاب الديني يزيد من فعالية الدلالة وفتحها على مصراعيها، لذلك فدراسة الأبعاد الدلالية لاقتباس قصة موسى عليه السلام في هذا الفيلم، لم تكن بسيطة على حّد الاعتقاد، فالسّينما خاطبتنا حقا بما لم نستطع نحن أن نخاطبها حتى بتحليلنا النقدي المُمَنْهَج، ونستطيع القول أن فيلم الخروج يمثل رؤية كونية ثقافية دينية، تربط الإنسان بعالمه الدّوني وعالمه الفَّوقي بشيء من الميتافيزيقا، لإعادة قراءة التاريخ في صورة جديدة تتسّم مع حياة الإنسان المعاصر وما يعيشه من صراعات وحروب في ظل الاختلاف الديني والثقافي، فالخروج: الآلهة والملوك خطاب تحوّل فيه الفنّ من لغته الطبيعية إلى لّغة أخرى تُزَحْزَحُ فيها اللّغة لتُغيّر العالم ذاتَه، ونقرّ بأنّ الخطاب السينمائي صناعة ثقافية من شأنها التأثير على حياة الإنسان في ظلّ التّحولات العالمية الجديدة، حقا إنّنا أمام فكرة جديدة عنوانها :"ما لم تستطع كاميرا السّينما أن تلتقطه من الخطاب الديني، وما لم يستطع النّاقد أن يلتقطه من كاميرا السينما .."!

8- هوامش البحث:

*- الكونية: مصطلح يرمز إلى مفاهيم دينيّة، فلسفيّة حول الكون (ما ينطبق على كلّ شيء)، إنّه مصطلح يقوم باعتماد نظريّات حول جميع الناس في كينونتهم في الدين، تعتبر "الكونيّة" مبدأ يؤكّد انصياع جميع الناس تحت إرادة ورعاية الخالق.

1- حبيب بوزوادة: سيميائيات الثقافة لدى جماعة موسكو- تارتو، الملتقى الدولي السابع " السيمياء والنص الأدبي" ، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013ص ص139،140 .

2- المرجع نفسه: ص 140.

3 - Christian Metz , Le signifiant imaginaire [article], Communications, 23, Psychanalyse et cinéma , Ed Seuil ,paris, 1975, p30 .

*- يوري لوتمانJuri Lotman : من أبرز المؤسسين لمدرسة تارتو ـ موسكو السيميائية وأحد الأعلام البارزين لسيميائيات الثقافة، تنقلت حياته العلمية من التحليلات البنيوية إلى النصوص الفنية، ومن التصنيفات الثقافية الى الديناميات الانفجارية للتبدل الثقافي.

4- يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي،تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة السورية، دط، 2001، ص ص49، 50.

5- آن إينو وآخرون: السيميائية، الأصول، القواعد، والتاريخ، ص46.

6- يوري لوتمان: سيماء الكون، ص07.

*- مصطلح اقترحه السيميائي ساندرس بيرس والذي يعني به" الفعل أو التأثير، أو يتضمن تعاون ثلاث فواعل مثل الدليل، موضوعه ومؤوله أنظر:

Peirce- Charles: Ecris sur le signe , Ed, seuil, paris,1978, p133.-

7- يُنظر:يوري لوتمان: سيماء الكون، ص 07-08-35-85-131.

8 - Martine Joly, L'image et son interprétation, Éd. Armand Colin cinéma, Paris, France, 2005, p 134.

9- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط3، 2002م، ص347.

* - يعتبر موضوع صناعة الثقافة موضوعا مشتركا بين هوركهايمر وأدورنو، في مؤلفهما «جدلية التنوير».

10-بوتومور توم: مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 2004، ص : 94.

11- آلن هاو: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، تر: ثار ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص ، 62.

12- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة (المصري) بشراكة مع المشروع القومي للترجمة، دط، 1997، ص،161.

13- مجموعة باحثين غربيين التحليل الثقافي: تر: فاروق احمد مصطفى وآخرون ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1، 2008،ص.30.

14- ميشيل فوكو وآخرون، التحليل الثقافي، تر: نخبة من المترجمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008،ص2010.

15 -Christian Metz, Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 133.

16 -Gilles Deleuze, Cinéma I , 'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p84.

17 -Ibid, p84.

18 -Bellour, Raymond. L'Analyse des films. Paris : Albatros, 1979.p10.

19 -Ibid, p40.

20 -https://ar.wikipedia.org/wiki/

21-فيلم الخروج: 55د: 50 ثا.

22- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، وزارة الثقافة السورية، سوريا، دط، 2001، ص17-18 .

23 -Roland Barthes, L'aventure sémiologique, Le Seuil, Paris, 1985, p244.

24 - Gilles Deleuze, Cinéma I , 'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p86.

*- يعتقد أن حركة الجشطلت قد أطلقتها مقالة (فريمر 1912 Wertheimer) عن الحركة الظاهرية في ألمانيا، ويرجع انتشار النظرية في الولايات الأمريكية إلى اثنين من مفحوصي فريمر في دراساته الأولى وهما (كوهلر وكوفكا 1886)

-https://www.mobt3ath.com/uplode/book/book-11445.doc

25 - http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr

26- فيليب سيرنج ، الرموز في الفن . الأديان . الحياة ،ص 368.

27- الإصحاح العاشر: رسالة كورنتس الأولى: الآية: 1-10

28- فيليب سيرنج : الرموز في الفن . الأديان . الحياة ،ص387-388.

29- المرجع نفسه: ص388.

30- فيلم الخروج:من 30:06د إلى غاية 20:11د

31- محمد علي الكردي: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشال فوكو، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، دت، ص 552.

32- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت، من ماكس هوركايمر إلى أكسل هونيت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص13.

33- فيلم الخروج:01ثا:20د:02سا.

34- فيلم الخروج:55ثا:18د:02سا

35- البقرة: الآية 51.

36- فيلم الخروج:28ثا:20د:02سا

37- فيلم الخروج:10ثا:21د:02سا

38- يوري لوثمان: سيمياء الكون، ص ص 39،40.


مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 344- 352

مسار الفكر النقدي للترجمات الأدبية من رحاب النص إلى فضاء المترجم قراءة في نموذج أنطوان برمان

The Critical Thought Path of Literary Translation from Text's Vastness to Translator's Space Reading in Antoine Berman's Model

كريمة قاسم[1]   نصر الدين خليل[2]
kacem.karima78@gmail.com[1]   [2] Islam.firdaous@hotmail.fr
مخبر تعليمية الترجمة وتعدّد الألسن
جامعة أحمد بن بلة _ وهران1/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/30   تاريخ القبول: 2020/11/18   تاريخ النشر: 2020/12/10





تتغيا هذه الدراسة الوقوف على التحويرات الإجرائية والتعديلات المنهجية التي أحدثها برمان، والتي أراد من خلالها أن يُحوّل مسار الفكر النقدي للترجمات من التركيز على نظام التحويل اللغوي إلى البحث عن مشروع الذات المترجمة وموقفها من الممارسة الترجمية وكذا أفق انتظارها. فما هو يا ترى المختلف النقدي الذي أحدثه برمان؟ وما هي المفاهيم التي ارتكن إلها برمان للبحث عن الذات المترجمة؟

الكلمات المفتاحيّة: المسار التحليلي؛ تراتبية القراءات؛ مشروع الترجمة؛ الموقف الترجمي؛ أفق الترجمة.

ABSTRACT:

This study aims to identify procedural modifications and methodological adjustments made by Antoine Berman, through which he wanted to transfer the critical thinking path from focusing on linguistic transfer to the search of translating subject project, his translational position and horizon of waiting. so what is the contribution of Antoine Berman to the literary translation criticism's field? and what are the philosophical concepts that Berman relied on in his search?.

Keywords: Analysis path; hierarchical reading; translation project; translational position.

---

[1] المؤلف المرسل : كريمة قاسم.

1. مقدمة:

درجت المناهج النقدية على مقاربة النصوص المترجمة بالقراءة والتحليل والتعليل، دون أن تأخذ بعين الاعتبار مَنْ تجشّم عناء النقل ليفضي بها إلى حلتها الجديدة، ولا حجم المشاق التي يتكبّلها ليوصلها إلى قارئه، صَارِفَةً اهتمامها ومُكرّسة فعاليتها النقدية إلى النص الأصل ومبدعه وترجمته، مُختزلة بذلك المترجم إلى مجرَّد وسيط لا يحق له أن يسطع نجمه أمام مؤلف النص الأصل، إلا أنّ النماذج النقدية التي طفحت على سطح الساحة النقدية مع أفول النصف الأول من القرن العشرين وبداية النصف الثاني منه مجسّدة في أعمال الناقد الفرنسي أنطوان برمان، شكّلت المغاير والمختلف النقدي، حيث كسرت التحويرات التي جاءت بها أعماله رتابة منهج نقد الترجمات وخرقت حواجزه المألوفة.

حاول برمان من خلال التأسيس لجنس نقدي جديد أن يعيد النظر في طريقة مساءلة المنجز الأدبي المترجَم، ويبحث في"المشروع الذي تولّد منه،والأفق الذي انبثق عنه، وكذا الذات المترجمة التي انخرطت فيه"[1]، عبر طرْق الإشكالات التي استتبت حقل النقد الترجمي منذ العصور الكلاسيكية، لمّا كان"النقد مؤدّاه الحكم بالمفهوم الكانطي والتقييم من منظور المدارس الحديثة"[2]، فكانت جُلّ أعماله مكرّسة لاشتقاق حلول كفيلة بضبط شكل حقيقي للنقد الترجمي ورسم مخطط منهجـي يتّسم بالدقـة والوجاهة، والتفكير في كيفية خلق علاقة تبادلية تفاعلية مع الآخر تنهض بإخصاب ثقافة الذات"عبر تلاقحها بثقافته الثرية"[3]، وكذا مجانبة الذاتية ومقاربة الموضوعية قدر المستطاع، فإذا"كان النقد يعني بصفة أساسية، استخلاص حقيقة ترجمة ما، فيتعيّن الاعتراف بأنّ نقد الترجمات قد بدأ لتوّه في الظهور"[4] .

أسْفر تحويل برمان لمسار الفكر النقدي للترجمات بالجنوح إلى المترجم باعتباره عنصرا فاعلا وفعّالا في العملية الترجميّة بدل التركيز على دراسة نظام التحولات فقط، إلى الفكاك من المنهجية المنمّطة التي دأب نقّاد الترجمات اعتمادها، محرّرا إياه من سياج التبادل اللغوي المحض وإطار التحويل النصي الخالص، ذلك ما جعل جملة من الأسئلة تطرح نفسها بإلحاح في هذا المقام ، وهي:

ماهي المنهجية التي اتبعها برمان في مقاربة النصوص الأدبية المترجمة؟ وما المختلف النقدي الذي تجاوز به المواضعات النقدية السابقة؟ هل استطاع برمان أن ينصف الترجمات ويقارب الموضوعية من خلال المنعطف المنهجي الذي أحدثه؟

ولقد اقتضت طبيعة هذه الورقة البحثية أن نركّز على نقطتين أساسيتين للإجابة عن إشكالية هذه الورقة البحثية، تمثلت فيما يلي:

_نقد الترجمات الأدبية عند أنطوان برمان: الخلفيات الفكرية والنقدية لأنطوان برمان _ مفهوم النقد المنتج لدى برمان

_ التحويرات المنهجية لعمل برمان النقدي: تراتبية القراءات النصية _ البحث عن الذات المترجمة .

2_ نقد الترجمات الأدبية عند أنطوان برمان:

2_1 الخلفيات الفكرية والنقدية :

تُقرّ مدام "دو ستايل De Staël" أنّ "الأدب الألماني هو الأدب الوحيد الذي بدأ بالنقد"[5]، ففي هذا دلالة عن تولي الألمان الصدارة في صياغة مفهوم النقد وعن عمق تأصيله في أدبياتهم وفلسفتهم التي منحتاه المصداقية الفكرية والفاعلية النقدية، ليغدو بذلك أحد المصادر الهّامة التي ساهمت في دبّ يقظة الغيرية ومناهضة العرقيـــة لدى برمان، وأحد المنــابع الرئيسية التي تشكّلت منها مادته الفكرية والنقدية.

استطاع برمان من خلال تبنيه للمفاهيم الفلسفية المنحدرة من الهيرمينوطيقا الألمانية، التي صكّها جهابذتها أمثال: "فريدريك شليغلFriedric Schlegel"الملقّب بالأب المؤسّس للنقد الأدبي "وولتر بنجامين Walter Benjamin" الشخـص الذي أمـدّ النقـد بمفهومه الأرقى "وشلايرماخر Schleiermacher" مؤسّـــس الهيرمينوطيقا العامة، أن يُحـوّر الرؤى الناظرة للمنجز الأدبي المترجم، ويُحوّل مدار النقد من رحاب النص إلى فضاء المترجم، ما جعله يحتلّ مكان الريادة في التأسيس لمفهوم الذات المترجمة في حقل النقد الترجمي، حيث بادر إلى الكشف والاستقصاء عنها في معظم أعماله، لكن تناولها باستفاضة في مؤلفه: "من أجل نقد الترجمات جون دون". أين أكدّ على ضرورة الإلمام"بالعناصر البيبليوغرافية والنفسية والوجودية"[6] التي تعنيها والتي من شأنها أن تنير العمل الإبداعي وطريقة تحليله على حد سواء .

إنّ الخلفية الفكرية والنقدية لبرمان لم تنحصر في طروحات رواد الفلسفة الألمانية، إنّما تأثث على أعمال أعلام الهيرمونطيقا الحديثة في شكلها البسيط، التي طوّرها "بول ريكور Paul Ricoeur" إلى هيرمونطيقا فلسفية "وهانس روبرت ياوس Hans Robert Jauß" إلى هيرمونطيــقا أدبـية انطلاقـا من كتـاب "هايدغرHeidegger"الكائـن والزمن". فالأوّل بحث في براديغم الترجمة من خلال طرح مفهوم الألفة والغرابة في ضوء مقاربة "شلايرماخر" الذي أسّس مبدأ نقده للترجمات الأدبية على طريقتين: "إمّا أن يحضر المؤلف إلى القارئ أو أن يذهب بالقارئ إلى المؤلف"[7]، أمّا الثـاني فأعمل النظر في مسألة الذات المتلقية التـي أصبـحت مثــار نقاش وجدال الدراسات الفلسفية والأدبية والنقدية المعاصرة ومركز اهتمامها .

كان لأعمال "توري Toury" "وميشونيكMeschonic " نصيب وافر من التأثير على المنهج البرماني، فرغم أنه عاب على الأوّل موضوعيته المفرطة واستعماله لمفهوم المعيار المعمّم وعلى الثاني نقده اللاذع الهدّام، إلاّ أنّه وقف عندهما موقف المستلهم والمتأمل والمقتبس والشاكر لهما، إذ أنّه لم يُنكر مساهمتهما في الإسفار عن "خطاب تتأسّس على إنصافهما ومن خلال الاعتراف بايجابية تحليلاتهما"[8] .

شكّلت الأخلاقية والشعرية واحترام الغيرية والمحافظة على الغرابة والاعتراف بالآخر والأمانة وغيرها، الأهداف التي سعى برمان إلى مناشدتها من خلال مناهضة الترجمة المتمركزة عرقيا، عبر تطبيق مبدأ الترجمة الحرفية على النصوص الأدبية، تلك الحرفية التي "تشتغل على مستوى نسق اللغة ونسق النص، فلا تعيد إنتاج أصل مصطنع، بل المنطق المتحكم في ذلك الاصطناع "[9]، مُفنّدا بذلك الفكرة القائمة على أنّها الترجمة "الناسخة أو المكرّرة لعبارات الأصل بشكل ساذج"[10]، وهو ما أكدّه قبله بنجامين على نحو شبيه باعتبارها ليست نسخا للنص الأصل ولا مطابقة له على المستوى الدلالي واللغوي والأسلوبي والنحوي فقط، إنّما هي الترجمة التي تُحدث أثرا يُشاكل أثر النص الأصل في متلقيه، من ذلك أنّ الترجمة الحقيقية بحسبه هي" الترجمة الشفافة التي لا تُخفي الأصل ولا تحجب نوره"[11]، فلا تُشوّهه* ولا تُخلّ بنظاميته، إنّما تسعى إلى نقله بأكبر قدر من الأمانة، وهي الغاية التي لا تتحقّق كما يرى برمان إلاّ باعتبار الترجمة مأوى للغريب بتعبير هولدرلين Holdreiln، لا مجرّد عبور بين اللغات، فهي المستقرّ الذي يعزّز التعايش والتفاهم بين أفراد المجتمعات، والمسْكَن الذي يُستضاف فيه الآخر ويُأوى، ذلك ما قصده دريدا"بضيافة الغريب"، ورغم ما يجابهه المترجم من"قوة التناكب بين ثقل الأمانة وقوة الحرية"[12]، فإنّه حسب برمان لا يسعى لطمس الآخر وحجْبه، إنّما يُبْقِ عليه ماثلا في التحويل اللغوي والدلالي والأسلوبي .

2_2 أنطوان برمان والنقد الترجمي المنتج :

شكّل انطوان برمان منارة في تاريخ النقد الترجمي، إذ لا تزال أفكاره شاخصة في جلّ البحوث الأكاديمية والأعمال النقدية التي تُقارب النصوص المترجمة، فرغم أنّه لم يعمّر طويلا إلا أنّه خلّف إرْثًا معرفيا ونقديا شكّل منعرجا في حقل نقد الترجمات. ذلك أنّ نقد الترجمات كما يراه لا يعني الوقوف على مآخذ الترجمات وهفواتها، ولا إتيان على ذكر عيوبها وزلّاتها، ولا بحث عن القبحيات فيها، وإنّما هو عمليّة تحليلية تقويمية تهدف إلى رصْد مواطن الإخفاق الترجمي والبحث في أسبابها ومن ثمّ تصويبها.

إنّ عملية الترجمة الأدبية، في الجوهر، ليست عملية لسانية محضة، لكنّما تتجاوز ذلك لتشمل نقل أفكار المؤلف وأحاسيسه وانفعالاته وتجاربه وكذا خلفيته الثقافية، إذ هي عملية شائكة تقتضي دربة ومراسا، فحتى ينفُذ المترجم إلى روح النص الأصل ويُمسك بتلابيبه، عليه التسلّح بالمعارف اللغوية والفوق لغوية وتفعيل مدركاته الإبداعية والإلمام بالثقافة المنقول منها والمنقول إليها، لأجل فهمه وإعادة صياغته في لغة الهدف، لأنّها الزوايا التي سيقف عندها الناقد لاحقا و يُصدر أحكامه من حولها .

وممّا لا شك فيه أن مُهمّة ناقد الترجمات الأدبية لا تقِلّ صعوبة عن مهمّة مترجم النصوص الأدبية، مردّ ذلك إلى ما ينطوي عليه هذا النمط من النصوص من أبعاد تاريخيّة وثقافيّة ولغويّة

ونفسيّة، وما تفيض به من فنيّة وجماليّة، تقتضي مضاعفة الجهود من أجل نقلها مشحونة بحمولتها الدلاليّة والثقافيّة والنفسيّة والتاريخيّة إلى برّ أمان اللغة المستهدفة.

فرغم أنّ برمان يَقرّ بلَزمة سمة السلبية النقد منذ الحقب المنصرمة، وذلك ليس بزجّ به في معترك اللذاعة والإجحاف، لأن العمل السلبي هو الوجه الآخر للعمل الايجابي على حد تعبيره، إلاّ أنّه يؤكّد أنّ النقد في جوهره ايجابي، "بل إنّ الايجابية هي حقيقته"[13]، وهو البُعد الذي أدركه من خلال تبنّيه مفهوم النقد المنتج من طروحات شليغل، بقوله: "عندما تكون الترجمة جيّدة، يكون النقد منتجا، ذلك لأنّ مهمته تتمثّل في عكس تلك الجودة إلى القارئ "[14]، إذ يعتبر" كل ترجمة هي مقدمة وترجمة في آن واحد، وكل ترجمة أولى تمهّد الطريق لترجمات مستقبلية أخرى"[15]، أي أنّها تهيّء المجال لإعادة الترجمة ولبعث مشروع جديد من شأنه أن يُعزّز النوعية والجودة في الترجمة ويُحقّق التفاعل المنشود بين اللغات والثقافات، ويفحص و يُمحّص النصوص المترجمة على نحو نقدي منتج.

3_ التحويرات المنهجية للعمل النقدي البرماني :

استحثّت الانتقادات التي وجّهها برمان لمن سبقه من نقاد ومنظرين، عاب عليهم نقدهم المعتّم والعقيم ذا اللغة الخشبية، التفكير في بديل أو متتم منهجي إن صحّ التعبير يقف على الجوانب التي أغْفلوها في هذا الحقل المعرفي ويتجاوز عبْره العثرات التي سقطوا فيها، ليكون بذلك تسطير مسار تحليلي Analysis Path يحيد نسبيا عن ذائقة المترجم الذاتية_ وإن كانت المحايدة إزاء الترجمات ضرب من الاستحالة_ الحل الأمثل لتنظيم العملية النقدية ومَنهجَتها ورسم خطوطها العريضة .

1_3 تراتبية القراءات النصية :

انطلق برمان في نقده للترجمات الأدبية من مسلّمة مفادها أنّ" الترجمة هي ترجمة الحرف، ترجمة النص باعتباره حرفا "[16]، فعبر قراءة معمّقة لهذه المسلمة، نجد أنّها تطرح مسألتين أساسيتين، الأولى تحيل إلى تجاوز اختزالية الحرف إلى مجرّد رمز وعلامة بمعناه الضيّق، والثانية تفيد أنّ النص بوصفه حرفا، يُقصي مفهوم الترجمة الحرفية التي تُحدَّد بالنقل كلمة بكلمة _ ما سمّاه الأسبان بالترجمة المقيّدة traduccion servil_ ويوسّع نطاق المعنى فيُخرجه من حدود المفردة أو الجملة إلى دائرة النص ككل، ليخلُص برمان إلى القول أنّ الحرف(النص) هو الفضاء الذي يُحدّد أبعاد"الترجمة الايتيقية والشعرية والفلسفية "[17].

ولأجل تحديد مدى التزام المترجم بتحقيق هذه الأبعاد في النص بلغته الهدف ومدى احترامه لمعايير الجودة الكتابية فيها، ارتأى برمان من خلال خبرته الطويلة في الممارسة والتنظير الترجمي أن يضع مخططا تحليليّا نقديّا، استهلّه باقتراح استراتيجيات قرائيّة تروم تحديد ملامح النص بصيغَتيه وتضبط المناطق الدالة les zones signifiantesفيهما وتزيل الضبابيّة عنهما عبر انتهاج تراتبيّة تفضي إلى إنصاف النص المترجم باعتباره الضحيّة التي يُلقى عليها اللوم دائما بحجة الخيانة للنص الأصل.

وترمي إلى الإمساك بالعلاقة التي تربطهما ببعض، فكان أن افتتح تحليلاته بقراءات متروية للترجمات دون الرجوع إلى الأصل، ترمي إلى إزاحة الأحكام المستعجلة، وتهدف إلى كشف المناطق النصيّة ذات الإشكالية les zones textuelles problématiques التي يلتمس فيها الناقد النقص la defectivité والمناطق النصيّة المعجزةles zones textuelles miraculeuses التي تفوق فيها كتابة المترجم مستوى كتابة المؤلف .

لقد اعتبر برمان القراءة من الآليّات الإجرائيّة والضوابط المنهجيّة التي تحدّد مستويات تحقيق التكافؤ في نص اللغة الهدف، فأردف قراءاته للترجمات بقراءات النص الأصل ليكشف عن السمات الأسلوبيّة التي تنطوي عليها الكتابة في اللغة الأصل، مُتوسّما إبانة مدى حضورها في اللغة المستهدفة، على اعتبار أنّ الأسلوب هي لمسة كل ذات كاتبة حسب"بول ريكور Paul Ricoeur"[18]، وهي الفكرة نفسها التي وقف عندها "بيفونBuffon" في قوله: "الأسلوب هو الرجل"، إذ يُعدّ تحقيق التكافؤ الأسلوبي من أهم المعضلات التي تُؤرّق المترجم في عمله.

لم تقتصر آليات تحليل ونقد النص موضوع الترجمة على مواجهته في صيغَتيْه الأصل والمترجمة، بل اقتضى ذلك الاستعانة بما سمّاه برمان بدعم الفعل الترجمي l'étayage de l'acte traductif، الممثّل في قراءات موازية حول الكاتب وعصره وأعماله لتحديد فضائه الأدبي وإطاره التاريخي، من حيث ما كل مترجم يختص بمنهجيّته ومنطقه في ترتيب أفكاره وطريقته في الإبعاد و الإفصاح، ومنه فإذا شئنا إدراك منطق النص المترجم علينا أن "نحيل صوب العمل الترجمي بحد ذاته وأن نسعى إلى التعرف على الذات المترجمة "[19].

2_3 من أجل البحث عن الذات المترجمة :

شكّل البحث عن الذات المترجمة منعطفا منهجيا أساسيّا في مسار تحليل الترجمات، فكان بمثابة إضافة نوعية لما افتقرت إليه المناهج النقدية التي سبقته، فبرمان قد أفرد مساحة واسعة لها، سلّط من خلالها الضوء على حشد من الأسئلة من قبيل: هل المترجم أجنبي؟، هل يمارس مهنة أخرى غير الترجمة؟، هل هو مؤلف كتب؟، هل هو مزدوج اللغة؟، ما هي اللغات التي يترجم منها و إليها؟، هل لديه مقالات، دراسات، أطروحات ومؤلفات حول أعماله المترجمة؟، فرغم كثرة المعلومات التي يُمكن أن تُجنى حول المترجم من هذه التساؤلات وغيرها، إلاّ أنّ برمان ارتأى أن يذهب إلى أبعد من ذلك في بحثه عن المترجم ليُحدّد موقفه الترجمي ومشروع ترجمته وأفقه الترجمي، وهو ما تناوله بالدراسة و التحليل على مدار كتابه " من أجل نقد الترجمات جون دون" .

1_2_3 الموقف الترجمي :

إنّ الحكم على الشيء فرع من تصوره، فلئن كانت الذات المترجمة تُكوّن مفهومها وتصقل مدركاتها للفعل الترجمي وأشكاله وغاياته من خلال تأثّـرها بالخطـابات التاريخـية والأدبية

والإيديولوجية والاجتماعية عن الترجمة، فإنّ الموقف الترجمي هو الإجابة عن مساءلتها لنفسها حول دوافع اختياراتها، وطريقة استيعابها للخطابات وطبيعة مهمّتها، ليغدو بمثابة "اتفاق بين ميولاتها وخطابات الترجمة المهيمنة في عصرها"[20].

يشير برمان إلى أنّ التعبير عن الموقف الترجمي ليس بالأمر الهيّن، خاصة إذا تعلق الأمر بالنصوص المشفّرة مثل: التوطئات والمقابلات التي يأخذ فيها المترجم الكلمة، وذلك لأنه (المترجم) في مثل هذه المحطات ميّال إلى"التحدث باسم ما هو شائع من الأفكار غير الشخصية حول الترجمة "[21]. كما يوضّح في السياق نفسه ارتباط المواقف الترجمية التي يساوي عددها عدد المترجمين بمواقفهم اللغوية التي تحيل إلى العلاقات التي تربطهم باللغات الأجنبية وباللغة الأم، وبالكيفية التي يتآلفون معها، وكذا موقفهم من الكتابة .

3_2_2 مشروع الترجمة :

يُعرّف برمان المشروع الترجمي أنّه النتيجة المترتّبة عن الجمع بين التبعية والاستقلاليّة في الترجمة الناجحة، فالمترجم باستطاعته أن يحدّد قبليا درجة الاستقلالية أو التبعيّة لترجمته بناء على تحليل تمهيدي للنص مشروع الترجمة، ويشير في السياق نفسه إلى أنّ كل ترجمة تقوم على مشروع معيّن أو هدف محدّد يحدّدها الموقف الترجمي والمتطلبات الخاصة بكل نص معدّ للترجمة .

إنّ المشروع الترجمي هو الذي يحدّد الطريقة التي يعتمدها المترجم في عملية التحويل الأدبي من جهة وصيغة الترجمة التي يختارها من جهة أخرى، إلاّ أنّه لا يمكن أن تتجلى حقيقة هذا المشروع إلا داخل الترجمة، لذا على ناقد الترجمات أن يقرأها انطلاقا من مشروعها، ذلك أنّها تذهب (الترجمة)حيث يقودها المشروع وتصل حيث يصل بها[22]، ومنه فلا يمكن الحُكم عليه إلاّ من خلال معرفة نتائجه .

3_2_3 أفق الترجمة :

أخذ مفهوم الأفق الذي استعاره برمان من "الهيرميـنوطيقا الحديثة herméneutique moderneالتي صاغها "غاداميـر Gadamer" "وريكور Ricoeur" وطوّرها فلسفيا "هوسرل Husserl" "وهايدغر Heidegger" وأدبيا "ياوسJauß"، شكلا سمح له أن يُرحّب به في الهيرمونطيقا الترجمية herméneutique traductive"[23]. فالأفق كما صاغه برمان له طبيعة مزدوجة، فهو"جملة الثوابت اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التي تحدّد شعور المترجم، وردّة فعله،وطريقة تفكيـره،والفضاء الذي يعمل فيه، وكذا الهدف الذي يرمي إليه من جهة ويشير إلى الإمكانيات المحدودة التي تحصر فعل المترجم من جهة أخرى"[24].

إنّ لجوء برمان إلى الهيرمينوطيقا الحديثة واستعارته لمفهوم الأفق منها، جعله ينفلت من قبضة الوظيفية والبنيوية الداعيّة إلى اختزال المترجم إلى مجرد وسيط، ليقف عبر هذا اللجوء موقف المتأمّل إلى المحاور الأساسية للترجمة، وهي: الشعرية والأخلاقية وأبعادها السياسيّة والتاريخيّة التي لم يكن للهيرمينوطيقا على مدار تاريخ تطورها اهتمام بها.

إنّ هذه المراحل الأوليّة من المخطّط المنهجي النقدي الذي رسمه برمان، ما هي إلا إجراءات تمهيديّة لمرحلة حاسمة ومصيريّة، ألا وهي مرحلة المواجهة والتحليل والتقويم .

4_ خاتمة :

والخلاصة ممّا سبق ذكره أنّ المشروع النقدي الذي كرّسه برمان للبحث عن حقيقة الترجمة وتَقنينها من خلال ترشيح التلوّث النقدي الذي ساد منذ العصور الكلاسيكية بإضافة مصفاة الذات المترجمة، قد غيّر شكل الممارسة النقدية المترتّبة عن استعارة برمان للمفاهيم المنحدرة عن الهيرمونيطيقا الألمانية بجعلها تنحاز إلى استبطان مجاهل الذات المترجمة التي طالما غُيّبت في عُرْف النزعات البنيوية والوظيفية واختُزلت إلى مجرّد وسيط، بدل التركيز على التحويل اللغوي، وذلك في أفق الإشادة بدورها سواء في التوفّق أو الإخفاق الترجمي من جهة، والتّأسيس لنقد قوامه الموضوعية وقانونه البحث عن الذات المترجمة وعماده التحليل والتقويم من جهة أخرى .

وصفوة القول إنّ برمان من الأعلام الوازنة في المشهد النقدي للترجمات، رَاكَم عدة أعمال خلال مسيرته النقدية والترجمية، شكّلت انعطافة نقدية مهمّة في تاريخ نقد الترجمات، استطاع من خلالها أن يدخل دهاليز الترجمة ويلج سراديب نقدها، ليُخلّد اسما لا يزال منقوشا في الذاكرة وأعمالا رصينة باتت مرجعا معرفيا نقديا .

الهوامش :

[1]- Lance Hewson, an approach to translation criticism Emma and Madame Bovary in translation , John Benjamins Publishing Company , Amesterdam /Philadelphia, USA2011, p12.

[2]- Voir , ibidem.

[3]- Voir, Marina Villaroel, de la pratique à la théorie : analyse de la traduction de El juguete rabiosode Roberto Arit par Antoine Berman , mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l’obtention du grade de Maitre des arts en traduction option recherche , université de Montréal , 2010, p 27.

[4]- أمل الصبان، من أجل منهج نقدي للترجمات: جون دون أنطوان برمان، مجلة الألسن للترجمة، القاهرة، يناير 2002، ع 02، 38-49، ص 38.

[5]- Voir, Antoine Berman, l’épreuve de l’étranger, culture et traduction dans l’Allemagne romantique, Paris, Gallimard, 1984, p 196.

[6]- Antoine Berman, pour une critique des traductions , NRF,éditions Gallimard , 1995, p 73.

[7]- Voir, Jane Elisabeth Wilhelem, herméneutique et traduction : la question de ¨l'appropriation ¨ou le rapport du ¨propre¨ à ¨l'étranger¨, Meta, v49, n 4, décembre 2004, 768_776, p 769.

[8]- Voir, op cit, Antoine Berman, pour une critique des traductions,p 62.

[9]- أنطوان برمان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، تر: عز الدين الخطابي، المنظّمة العربية للترجمة ،لبنان 2010، ص 11.

[10]-المرجع نفسه، ص ن.

[11]- Walter Benjamin, la tache du traducteur , Gallimard, paris, 2000, p 257.

* تُسفر الترجمة التي تُخِلّ بنظامية النصوص وبأخلاقية الفعل الترجمي حسب برمان إلى بعض التشويهات نذكر بعض أوجها: العقلنة والتوضيح والتطويل و التبسيط،والتفخيم والاختصار والمجانسة وحذف الإيقاع وحذف وجوه التنسيق الجزئية وإزالة تعالقات الألفاظ الخفية وإزالة الارتباطات اللغوية الخاصة وحذف العبارات المألوفة والعبارات الجاهزة ومحو المستويات اللغوية، للاستزادة، ينظر : انطوان برمان، الترجمة والحرف أو مقام البعد، تر : عز الدين خطابي المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2010، ص11.

[12]- حسان راشدي ،سلطة الترجمة، قراءة في كتاب : أنطوان برمان، عصر الترجمة "مهمة المترجم لوالتر بنيامين "، تعليق، مجلة المترجم، العدد 32، مارس 2016، ص 97

[13]-op cit, Antoine Berman ,,pour une critique des traductions, p 38.

[14]- ibid, p 17.

[15]- op cit, Lance Hewson, an approach to translation criticism ,P 13

[16]- Voir,Barbara Godard, l'éthique de traduire : Antoine Berman et le ¨virage éthique¨en traduction, TTR, v 14, n 2, 2001, 49- 82, p60.

[17]- ينظر، انطوان برمان، الترجمة والحرف، ص 44.

[18]- Voir, op cit ,Antoine Berman , pour une critique des traductions, p 67.

[19]- Voir, Ibid, p 73.

[20]- Dominique Rougé, introduction à l'œuvre théorique d'Antoine Bermane, traductologue français, Synergies Pologne, n 12, 2015, 11_17, P15.

[21]- حسن بحراوي، مأوى الغريب دراسات في شعرية الترجمة، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2013، ص 250.

[22]- op cit, Antoine Berman, pour une critique des traductions ,p 77.

[23]- ibid , p 79.

[24]- Voir, ibid, p_p 80_81.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 353- 363



مسالك الإيحاء الدلالي في الخطاب الشعر الصوفي: قراءة في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي

Semantic Suggestiveness in Sufi Poetic Discourse an account of Ibn Arabi's Turjuman Al-Ashwak

بن دحو محمد [1]   شامخة خديجة [2]
bendahou.mh@hotmail.com[1]   [2]alchamkha@gmail.com
مخبر تحليل الخطاب والدراسات المعجمية والأدبية المقارنة
جامعة غرداية . غرداية /الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/24   تاريخ القبول: 2020/09/19   تاريخ النشر: 2020/12/10





تخوض الدراسة غمار البحث في الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن عربي خاصة والمتصوفة عامة وذلك من حيث دلالته الموحية أو المتشاكلة المعاني، وهي محاولة لكشف اللبس و الغموض والاغتراب في المشهد التخاطبي الشعري الصوفي عامة.

إنَّ هذه الإيحاءات هي التي كانت مدار فضولنا لنتمسك بتلابيب البحث عن المسكوت عنه أو ما وراء اللغة من رموز و انزياحات واستعارات واغتراب في الحقول الدلالية وتكثيف في الإيحاء

الكلمات المفتاحية :الأدب الصوفي -الدلالة –الإيحاء _ الانزياح – التأويل

ABSTRACT:

This study deals particularly with the Sufi poetic discourse by Ibn Arabi, and Sufis in general.

Through its suggestive significance in the meaning, this study is an attempt to unveil the mystery in the Sufi Poetic Discourse in general .

The semantic suggestiveness was important for us to present this paperwork, to look beyond the linguistic symbols, metaphors, and alienation in the semantic field.

Key words : Sufi Literature – Indication – Suggestiveness – Displacement – Interpretation

[1] الباحث المرسل : بن دحو محمد

1. مقدمة:

ظلَّ الخطاب الصوفي ردحاً من الزّمن يعرف على أنّه تيار من التيارات الدينية المحضة، مما جعل الكثير من الدّارسين يزهدون في الاستفادة منه كظاهرة لغوية أدبية متفردة، وانعكست هذه النظرة السلبية على مجموع الأدب العربي حيث بقي جزءاً مهماً منه يقبع في رفوف المكاتب، على الرغم من عبقه بأريج المجاز وثراء المعنى؛ وتروم هذه الدراسة رتق الصّلة بين أجزاء هذا التراث الزاخر (ظاهره وباطنه). من هنا فإننا نحاول في هذه الورقة البحثية معالجة الدلالة الإيحائية منطلقين من إشكاليتين رئيسيتين هما : **كيف نتلقى الدلالة الإيحائية في الخطاب الشعري الصوفي؟ ومن المسئول عن الالتباس وعدم الفهم؟ هل هو الكاتب أم المتلقي ؟** .

2. مفهوم الدلالة الإيحائية

للولوج إلى الدلالة الإيحائية نمهد لها الطريق أولا بـ **(الكلمة)**ومرحلة وصولها إلى **الإيحاء**، وقد نتساءل لماذا الكلمة أولا ؟ فنقول من باب محاورة النفس و إجابتها إنّ الكلمة تعد أصغر وحدة دلالية في النظرية الحديثة ومنها ينطلق لفهم المعنى في الخطاب، وأهميتها تكمل كذلك على احتوائها على معاني ثابتة ثبوتاً نسبياً .

ومن هذا المنظور يمكننا الانطلاق للتّعرف على دلالة الكلمة وإيحاءاتها بدءاً بتعريفها انتهاءً عند مفهومها في القطرين العربي والغربي قديما وحديثاً، وصولاً الى ماهيتها عند المتصوفة.

1.2 تعريف الدلالة الإيحائية :

أ) تعريف الإيحاء لغة : المحصن لكتب المعاجم قديما وحديثا يجد مفهوم الإيحاء يقترن بمفهوم **الإشارة والإلهام والكلام الخفي** . يقول ابن منظور معرفا لفظ الإيحاء وأوحى أليه: بعثه، وأوحى إليه ألهمه وفي التنزيل العزيز (وَ أَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ)وفيه (بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا) أي إليها، فمعنى هذا أمرها"[1]. وفي معجم التعريفات لشريف الجرجاني نجد تشابه بالمعنى السابق لابن منظور ؛يقول : " الإيحاء إلقاء المعنى في النفس بخفاء وسرعة "[2].

من هذا التعريف اللغوي يمكننا أن نقف على مفهوم الإيحاء في اللغة والذي يقصد به الإشارة السّريعة الخاطفة، وهو أحياناً يدل على الخفاء و الإيماء.

ب) اصطلاحا : عَرَف الدّارسون الدلالة الإيحائية بتعريفات شتى ومسميات متعددة فإبراهيم أنيس يعرفها بقوله : "هي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتراكيب أجسامهم ،وما ورثوه من أباءهم وأجدادهم ، وهي لدى فرد من البيئة الاجتماعية توحي بظلال من الدلالة قد تخطر في ذهن آخر من البيئة نفسها لأن تجاربهم مع الكلمة مختلفة"[3] .

وعرفها علي زوين بالمعنى نفسه وأضاف إليها اسم الهامشية؛ فقال "الدلالة الهامشية هي فردية مختلفة من شخص إلى آخر تبعاً للمستوى الثقافي والتجربة والمزاج والعاطفة والعوامل الوراثية وغالبا ما تختلف في الشخص نفسه باختلاف أحواله النفسية "[4].

ومن التعريفين ندرك أن هذه المعاني تكتسب الشخصية الذاتية الطافحة على المخيلات الفردية من باب المجاز أو الاستعارة أو الكناية؛ والدلالة الإيحائية تستعمل خلافاً لما هو معهود في المعجم اللغوي، وأسباب هذه الدلالة الهامشية كثيرة أهمها الأسباب النفسية التي تؤثر في الشعور واللاشعور.

وفي الفكر الغربي نجد جون ليتز John lyons **في كتابه اللغة والمعنى والسياق** يعرفها بتسمية مختلفة على ما هي عند الباحثين العرب، ويسميها **المعنى الوصفي** أو **المعنى المعبر**، وهنا يقول :"**المعنى الوصفي** ويتضمن ما سأشير إليه بالقول هناك مصطلحات بديلة معادلة له تقريباً وهي مؤثر وموقفي و انفعالي، **فالمعنى المعبر** أي المعنى الذي يعبر المتحدث عن معتقداته وموقفه ومشاعره بدلا من أن يصفها"[5].

والدلالة التي نروم البحث فيها في خطابنا الشعري الصوفي استنطاقاً واستعطافاً للمفاهيم السّابقة هي تلك **المحشوة بالمعاني التي تتولد من اللّفظة الواحدة داخل السّياق الشعري** ،فيكون أحدها **المعنى الرئيس** للفظة، وتكون المعاني الأخرى **كالظّلال له**، ولهذا أشار قديماً عبد القاهر الجرجاني(ت471 هـ) بإقراره أنّ :"لكل نوع من المعاني نوعا من اللفظ هوية أخص وأولى ،وضروبا من العبارة هو بتأديتها أقوم" [6].

فهذه الإشارة من عبد القاهر لا تعد معرفة بالمصطلح بقدر ما تعد تنبيهاً لأهمية الألفاظ في **صناعة المعنى عبر السياق**، فلا جرم أنه كان واعياً بأهمية الكلمة في الدلالة، وعليه التنبيه إليها كان في تاريخ مبكرٍ ومن هنا يتأكد لنا إيحائية الألفاظ ودلالتها، فهناك من الألفاظ ما توحي بأكثر من المعاني المعهودة فيها.

3. تجليات الإيحاء الدلالي في ترجمان الأشواق لابن عربي :

إنَّ الذّائقة الشعرية للشاعر الصوفي بلغت درجة النضج في صنع الدلالة الإيحائية و الاستثمار في المفردة اللغوية، فمصنع هؤلاء العارفين كان جذابا وأكثر رواجا في أسواق **الغموض والتلميح**، وإذْ نتحفظ على ما يروج لهذه الدلالة الموحية ومعناها لدى بعض الفقهاء إلى حين؛ نريد هنا نبش المستور حول **ايحائية الكلمة ودلالة معانيها لدى أشهر أعلام الصوفية أمثال الحلاج و ابن عربي وابن الرومي وابن الفارض وغيرهم كثيرون** ممن ساروا على هذا النهج الموغل في الغموض.

إن كشف اللّبس عن **الدلالة الإيحائية وتجلياتها في النص الشعري الصوفي** لدى ابن عربي في ديوانه المسمى **ترجمان الأشواق** لا تتأتى إلّا بعد إعمال القراءة عليه؛ وإعمال القراءة يتنح بين ألية **التفسير والشرح** وألية **التأويل herméneutique** من جهة أخرى، ولكلا المنهجين أنصاراً ومؤيدين: فالأول: يعنى بمنطوق الخطاب الشعري ويعتمد على القراءة الحرفية الظاهرة؛ أما الثاني فإنّه يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير باعتبار النّص شحنة ملغزة يجب **فك ترامزها الدلالية الموحية**. وهذا الذي نؤيده ويدخل صلب دراستنا لفهم **المعنى الإيحائي للمفردة الصوفية**: فالكشف عن **البنى التحتية لنّص الصوفي** عامة والشعري خاصة لا يتأتى إلا بالوقوف على **العملية السيموطيقية** التي تجر القارئ لحل شفرات النّص الشّعري في سياقه للوصول إلى تفسير المعاني الموحية، والتي ترتبط بالبنى الشكلية، ومن ثمة فإن القارئ الذي نناشده هو قارئ ذو دراية وبصيرة لغوية تمكنه من استنطاق مفردات النص الشعري.

ولعل الإشكالية الكبرى في الخطاب الشعري الصوفي تدور رحاها حول **اللّغة ودلالتها في هذا الخطاب**. فالدلالة في الشّعر عموماً لا تعرف الثبات، فلا يمكن الحكم على النصوص الإبداعية كحكمنا على عملية رياضية أو مسألة علمية لا تحتاج إلى إعادة النظر؛ من هنا يفرض **الفهم الإيحائي لدلالة الكلمة** نفسه خطوة أُولية للقراءة في الشعر الصوفي، باعتبار أنْ الدلالة تُطِل على نافذتين مهمتين في الخطاب عموما والنَّص الشعري خصوصاً هما : **الظاهر والباطن**؛ وعليه تكون القراءة عملية متبادلة **من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص**؛ وفقاً لهذا يتحدد **دور المتلقي في الخطاب الشعري** للضيافة التي يقيمها بينه وبين النَّص في محاولة **الفهم والتأويل**.

إنّ الكشف عن **البنى التحتية لنص الصوفي** تأتى أساساً من **العملية السيمطوقية** التي تجري في عقل القارئ بعد عدة قراءات لنص وتحليل شفراته ، معتمداً على مرجعيته اللّغوية والكفاءة التي يدّخرها من مخزونه الثّقافي، ليلج بعد ذلك الى ما يعرف **بالقراءة الاسترجاعية RÉTROACTIVE**، والتي من خلالها يعمل هذا القارئ على بنيات النص إلى أ صولها؛ وهو أشار إليه ميشال ريفاتير Michael Riffaterre بالقراءة "التأويلية الحقيقية herméneutique "[7]، ويلجأ القارئ من خلالها الى تعرية مفاصل النص بقراءة بنوية تفكيكية للعلامات الدالة .

وتتجلى هذه الدلالة الإيحائية في الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن عربي في ترجمانه في عدة أشكال منها :

1.3 الإشارة :

الخوض في الدلالة الإيحائية للإشارة عند المتصوفة سيفتح أمامنا بلا شك متحفاً جميل يموج بمختلف الروائع الدلالية اللفظية، فالصُّوفي مبدع وفنان موهوب، خَبر أسرار النَّفس الإنسانية

وعَزف على خباياها وغموضها، وامتزجت روحُه بآيات الكون الثّلاث: الخير والحق والجمال، فجاءت سنفونيته تعج بشتى الألحان، وتطلق العنان لخيول العقل الجامحة تعدوا وراء المعاني.

من هنا أبدع الصوفي إشارةً أكثر منه عبارة معلناً وجوده كمبدع بأسلوبه اللفظي الخاص؛ وهو ما قذف في العقول الريبة والشك للتساؤل والاستفهام؛ هل لمثل هذه الألفاظ في الأدب نصيب؟ يجيبنا زكي نجيب مبارك قائلا: " لا مفر من الاعتراف بأن الصوفية كان لهم وجود أدبي ملحوظ وكيف لا يكون الأمر كذلك، وقد عُرفت عنهم ألفاظ و تعابير دوَّنها المؤلفون، وتلك الألفاظ والتَّعبيرات هي ثروة لغوية يقام لها وزن تدرس المصطلحات، وقد يقال: لكل قوم ألفاظا و تعابير حتى النجارين والحدادين، ولا يكون ذلك عنوناً على سلطتهم الأدبية، ونجيب بأن ألفاظ الصوفية جرت في الأغلب حول معان وجدانية وروحية واجتماعية فهي ألصق بالحياة الأدبية"[8].

إذاً: إن ما ننطلق منه -في مفهوم الإشارة عند المتصوفة-أنّها تختلف تماماً عن ما هي عند البلاغيين؛ فالمتصوفةُ بنو مفاهيمهم طبقاً لتعريف البلاغيين، إلَّا أنّهم أوغلوا في هذا المفهوم وألبسوه جلباب الغموض. لذلك قالوا:

إذَا أَهْلُ العِبَارَةِ سائلونا ــ أَجَبْناهم بِإعَلاَمِ الإشَارةِ

نُشِيَر بِها فَنَجْعَلُهَا غُموضاً ــ تَقْصُرُ عَنْهُ تَرجَمةُ العِبَارَةِ[9]

فالغموض الذي اِلتجأ إليه الصوفي كان مقصوداً، حتى لا يفسد المعنى أو يخبر غيره بما هو غير مراد في النص، فينصب الفاعل تحريفا للمعنى، ويرفع المفعول تزييفاً للقصد، وبذلك يجر هذا الصوفي إلى مقصلة الحكم غياباً وحضوراً كما حدث مع الحسين بن منصور الحلاج(ت 309 ه ،922 م)، وفي هذا قال محي الدين ابن عربي:

فَمَن فَهِمَ الإشَارَةَ فَلْيصُنْهَا ــ وإلَّا سُوفَ يُقْتَلُ بِالسَّنَانِ

كَحَلاَجِ المَــحَبَةِ إذِ تَبَدتِ ــ لَهُ شَمْسُ الحَقِيقَة بالتَّــدَنِي

فَقَالَ أَنا هُو الحَقُ الذَّي لاَ ــ يُغَيُرُ ذَاتَه مر الزَّمَـــانِ[10]

إنّ العزف على أوتار القلوب بلغة الإشارة الموحية كان مقصداً للصوفي، فالإشارة عنده هو حديث الروح للروح، حديث اللاوعي محمولاً على أجنحة الخيال، ومن هنا لجأ إلى الحجب بإلباس المعاني اللغة الإيحائية الإشارية، ومن ثم قذف أنغاماً في أذان السّامعين لم يعهدوها فاستغربوها، وكان عليهم كمتلقين لخطابهم أن يقربوا المسافة بين الصوفي والعامة وبذلك ينصفونه في بعض ما يمكن تأويله بأوجه عديدة .

ومن خلال تصفحنا لديوان ترجمان الأشواق وشرحه ذخائر الأعلاق ألفينا هذا المتصوف يتفق مع البلاغيين في فهم هذه الإشارة في مبدأها الأول، من خلال تلبيس الألفاظ الغموض، وعليه يمكننا

القول في تعريف الإشارة هي " الأخبار من غير الاستعانة إلى التعبير باللسان، وقيل ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، وتكون مع القرب ومع حضور الغيب، وتكون مع البعد"[11].

وهو ما أشار إليه ابن الفارض في تعريفه في تائيته الكبرى حيث قال:

أَشَرتُ بمَا تُعطِي العَبارةُ ___ والذّي تُعطِ أَوضَحْتهُ بَلَطيفةٍ [12]

وفي نفس التائية يقول:

وَعَنّي بالتّـلويحِ يُفهَم ذَائـقٌ ___ غَنيٌ عن التَّصْريحِ للمتعنتِ

بِها لم يبحُ من لم يبحْ دَمه وفي ___الأشارتِ ما الـعَبارةِ حدتِ[13]

و القراءة لهذين البيتين تكشف استعمال ابن الفارض لتلويح؛ والتلويح هو مصطلح من مصطلحات الصوفية التي يعبرون بها لما يدرك بالذوق والمشاهدة.

ومن ثمت فقد دعا ابن عربي في بداية ترجمانه الى إمعان العقل لفهم هذه الإشارة ؛ يقول :

فَاصْرِفِ الخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرهَا ـــ وَاطْلُبِ البَّاطِنَ حَتى تَعْلَمَا [14]

و من الإشارات الطافحة بالمعاني الموحية والصور الوجدانية قوله :

ناحتْ مطوقةٌ فحــــنَّ حــزينُ ـــ وشجاهُ ترجيــعٌ لها وحــنينُ

جرتِ الدُّموعُ منَ العيونِ تفجـــُّعاً ـــ لحنينها فكـأنهنَّ عيــــونُ[15]

فالصوفي بإشارته للمحبوبة يناشد عالم علوي في قوالب من العالم الواقعي للحب الجسدي، لذلك قرر الانفلات و الانقلاب على عقال أدواته واللغة القديمة، وروتين الأساليب التعبيرية، معلنا ضيق لوازمها على فهمه، ومدعيا ترويضها في عالمه الجديد، ولذلك أدار ظهره لها _ العبارة _ لأنها لا تحقق تطلعه **للتحليق في الخيال**؛ وبذلك استعان _الأديب الصوفي _ لإكمال المسيرة بوهج لغةٍ توليدية دلالية إيحائية جديدة، يرى لها بريق الحشود الدلالية السائدة ويتلمس فيها اللفظ الواحد بالمتعدد، **فاللغة تلوذ بالرؤى لتعبر عن رؤية مغايرة**، واستعان بلغته الخاصة وأي لغة ؟ **لغةٌ تنماز بالإشارات والشفرات؛ لغةٌ تغازل الحروف لتراودها، لغة تنقب في الأعماق** لتسيل لعابك على مائدةٍ دسمةٍ بالمعاني، فالتّعبير بهذه اللّغة " هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصّوفية التي لا تحدها الكلمة...فكما إن الحالة الصُّوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أنْ تعبر عما سيتناقض مع الاصطلاح و الوضع"[16].

إنَّ الجُنوح إلى الإشارة الموحية هو ما يجعل اللّغة الصوفية تتماهى في التّشفير والخيال، فتخترق السّائد لتفتح باب التأويل، فهي لغة لا يمكن فهمها بمنطق الظّاهر.

يقول ابن عربي:

سلامِ على سلمى ومن حل بالحمى ـــ وحق لمثلي رقة أن يسلــما

و ماذا عليها أن ترد تحـية علــينا ـــ ولكن لا احتكام على الدمى

سروا وظلام الـــليل أرخى سدوله ـــ فقلت لها صبا غريبا متيما [17]

فالظّاهر من ألفاظ الشّاعر إنه يتغنى بالمحبوبة شوقاً وحنيناً وتعلقاً؛ لكن المقصد الباطني المشار إليه أبعد من ذلك بكثير، فيستحضر (نار الشّوق والحنين و الصّبابة) ليقرئها السّلام كإشارة موحية للحضرة الأهلية؛ فسلمى والصبا والليل والظلام كلها ألفاظ مشحونة بالمعاني الموحية لا تدرك للعوام: **فالدّلالة العميقة تحمل معاني تتجاوز الدلالة الحسية المباشرة** لتحيلنا إلى **الكنايات والاشارات والتلويحات** ،من ثمت **تزدوج الدلالة اللفظية** ازدواجا فتتجاوز الحدود الذِّهنية للألفاظ لتشير إلى أحوال ومقامات ومجاهدات ومواجيد .

2.3 الرمز:

المتصفح للأوراد الصوفية عامة يجدها طافحة بالرموز اللفظية الإيحائية التي تُوغِلُ العقل في الخيال والغموض، مما تجعل القارئ يتشبث بالتحليل عديد المرات، ذالك أن المتصوف يعبر على مقامات هذا العلم التي تغوص في الوجدان ويستحيل التعبير عنها باللغة العادية، فيلجأ إلى **اللغة الرمزية بإيحائها الدلالي** فيرسم لنا بذلك فيوضات ربانية عرفانية .

إنَّ لغة الرمز الإيحائية في ترجمان الأشواق هي التي ألحت علينا الوقوف عندها لبيان خباياها في **تجليها كدلالة موحية**، ذلك إنّه لا يمكننا الخوض في فهم الدلالة الإيحائية ما لم نفهم الأساس الذي قامت عليه هذه الدلالة في الخطاب الصوفي، وبالأخص في شعر أعلام المتصوفة الرمزيين كالحلاج وابن عربي وابن الفارض؛ إذ يعدون في ميزان الشعر الصوفي الرمزي من أبرز الشعراء الصوفيين، وأصحاب باع طويل في لغة الرمز لضرورة أو لغير ضرورة؛ يقول القشيري مشيرا إلى اللغة الرمزية عند الصوفية :"إن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمن سواهم، تواطئوا عليها لأغراض فيها: من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصّنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها. وهذا الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة على أسرارها أن تشبع في غير أهلها؛ إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معان أودعها الله قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم "[18] .

فمن هذه المقولة وغيرها من مقولات أئمة الصوفية ندرك ما كان يخفيه هؤلاء من رموز داخل لغتهم المتلبسة بالرمز، التي كانت تومئ بالكثير من الأسرار العرفانية، توجست خشية الفهم،

فاختبأت خلف الرمز وقد تراءى لنا الكثير منها في تقصينا لبعض أشعارهم . فالرمز كان لغة فضلة لدى معظم إبداعات الصوفية، وهذا يعود للأسباب كثيرة، فك شفراتها المتصوفة نفسهم، وفرقوا بين **الرمز واللغز والإشارة.**

فالدلالة الرمزية في **الديوان الصوفي- ترجمان الأشواق** - تقع بين بعدين دلاليين وتكون في "بعدها الأول تمثل مستوى **المعنى الظاهر** وتشير في الوقت نفسه الدلالة الإلهية الباطنية، وهو ما يفسر الإصرار على تأكيد أهمية البعد الظاهر_ بل جوهريته _ للنفاد للمستوى الباطن وإن الظاهر هو الرمز الذي بدونه يستحيل النفاذ إلى المرموز، وعلى ضوء ذلك فهجوم الفقهاء على تأويلاتهم ناتج عن جهل فهم منهجهم "[19] .

فالمتأمل في أشعار ابن عربي يصطدم بتلك الألفاظ الرمزية التي أطلق العنان لها فباطن اللغة عند هذا المتصوف يتناول علم الأذواق والحقائق، من هنا كان "الرمز عند الصوفية يمثل نوعين اثنين :نوع يكون الرمز فيه عن وعي واتفاق و مواضعة وهذا لأسباب كثيرة مختلفة ارتآها الصوفية على نحو ما ذكره القشيري، وابن عربي وهذا النوع لا يعبر عن التجربة الصوفية الشعورية التي يمر بها الصوفي بقدر ما يصف التجربة من الخارج في إطار شفرة ثابتة وسط أهله تسمى في فقه العرفين المشتغلين بالخطاب الصوفي بالاصطلاحات الصوفية مثل القبض و البسط الجمع و الصحو والفناء والمشاهدة وغير ذلك، أما النوع الأخر فهو خارج عن الاتفاق و المواضعة وهو يعتمد **الذوق والخيال**، ويراد به أساسا التعبير عن التجربة الصوفية من جانبها الإبداعي لا الاصطلاحي " [20] .

فالتوظيف التكثيفي لرمز عند المتصوفة يحمل أُسساً فنيةً وإبداعيةً تتشظى من الدلالة الموحية لتوصل رسائلهم ، فاللغة **الشعرية تقوم على الانحراف الدلالي** Obliquité Sémantique [21]، وهذا ما نلاحظه من خلال توظيفهم رمز الأنثى والطلل والخمر والأماكن .يقول ابن عربي :

ما رحلوا يومَ بانوا البُزَّلَ العِيسا ــــ إلا وقد حملوا فيها الطواويسَا

من كلِّ فاتكةِ الألحاظِ مالِكَةٍ ــــ تخالُها فوق عرشِ الـــدُّرِّ بلقيسا[22]

يجسد لنا ابن عربي صورة المعارف الإلهية والحكم الربانية في شكل رمزي إيحائي؛ امرأة ساحرة الحسن والجمال تفتك بلحظها الناظر إلى طلعتها، فتغريه بمناشدتها برموز الحسن المعتقة بالعشق حتى أضحت ملاذاً خصباً يستثمر فيه من أجل العروج لمن خلق الجمال .

3.3 الانزياح :

استثمر المتصوفة عامة وابن عربي خاصة في تقنيات الانزياح باعتبارها تقنية فنية تكشف عن الإبداع، وإذا غابت الانزياحات غاب الإبداع. وبقدر غنى التعدد الدلالي، الذي تخلقه الانزياحات، يكون الغنى الإبداعي، فقد كان "أكثر المتصوفة وعيا بالقيمة الابستمولوجية للغة وبالقيمة

الأنطولوجية لها ". وقد اشتغل على الأسماء الملفوظة وحول دلالتها بطريقة انزيحية متسلسلة، فالكلمات عنده تحمل " طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللّغوية الوضعية "[23].

يقول ابن بن عربي مجسدا شوقه في وصف المحبوب و الحقائق والدلائل الإلهية :

ألا يا حَماماتِ الأراكَــةِ والبَـانِ ___ترَفّقْنَ لا تُضْعِفْنَ بالشجوِ أشجاني

ترَفّقْنَ لا تُظهرنَ بالنّــوح والبُكـا ___خفيَّ صباباتي ومكنونَ أحزانــي[24]

تنزاح الدلالة في هذه الأبيات عن **المعنى المعجمي** لتخرق الـمُشاع وتتمرد على **اللغة العتيقة**، وتنتقل من العُرف إلى العرفاني؛ من ثمة استثمر ابن عربي في تقنيات الانزياح – وإن كان لا يدرك معناها الحديث - باعتبارها تقنية فنية تكشف عن الإبداع ، وإذا غابت الانزياحات غاب الإبداع. وبقدر **غنى التعدد الدلالي**، الذي تخلقه الانزياحات، يكون الغنى الإبداعي، فقد كان "أكثر المتصوفة وعيا بالقيمة الابستمولوجية للغة وبالقيمة الأنطلوجية لها "[25].

إنّ اللغة التي ينتجها المتصوفة في خطابهم الشعري ، لغة انتاجية [26] **Productivité** محملة بشحنات من الانزياحات، تحتاج إلى تشريح وتأويل لأدركها، فالانزياح ظاهرة فنية ذات معاني إيحائي تتشظى منها الدلالة العرفانية. فخيال العارف يجره نحو الانزياح اللفظي لبناء تشكله الجمالي لفظة الشعرية، معتمدا على المظاهر اللغوية كالتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والذكر وهو ما جعل المقاطع الشعرية لا تبوح بكل أسرارها ، فكانت أشبه ما يكون **بالمتتاليات اللفظية المستغربة**. وكل لفظة تحمل وجهين دلالين أو أكثر، **دلالات تمتلئ بالاستعارات والمجازات والكنايات**، فهي نتاج شطاحات ومجاهدات لنفس، ليصل بها إلى مرحلة المكاشفة، فينحت دلالات جديدة للمفردة التي يستعملها .

4. خاتمة:

إنّ البحث في الدلالة الإيحائية يحمل بين طياته روح المغامرة والتحري وتقصي المعنى، فالباحث هنا يتعامل مع مجموعة من **الأنساق اللغوية ذات المعنى الدلالي** المختلفة والمتشاكل أحيانا، **والكلمة تكتسب في سياقها عدة معاني**، يصعب التنبؤ بها منفردة عن هذا السياق؛ فعالم المصطلحات الصوفية أشبه ما يكون بخيوط العنكبوت من حيث **التشابك و التشاكل** فهو مليء بالمصطلحات التي قد تهار لتكسب دلالة أخرى أحيانا بالانتقال بين أعلام الصوفية؛ وعليه **فالدلالة في الخطاب الصوفي حمالة أوجه تقوم على التباين والتعدد** وهذا لا يعيب العمل الإبداعي الصوفي بقدر ما يكسبه مهابة في **التأويل وتعدد القراءة بدل القراءة الوحيدة**، وفي ضوء هذا يصير عملا

مفتوحا و ديناميا، وأي محاولة لإجبار النص على البوح والإكراه تفضي به إلى بتر أحد أعضائه مع سبق الإصرار والترصد.

إنّ الكلمة المفتاح في فهم وإدراك الخطاب الشعري الصوفي تكمل في **فهم مثلثه الإبداعي الذي يقوم عليه : الإشارة والرمز والانزياح** ، فهي أهم مباحث الإيحاء عند الصوفية وخاصة ابن عربي في ترجمانه، ومن خلالها يمكن الوقوف على الظاهر والباطن، وبذلك يعسر على القارئ الولوج والتفطن إلى مزالق وخفايا النص الشعري الصوفي، والذي رسم لنفسه نهجاً في التعبير ينبؤوا عن المواضعات و يغوص في الرمزية والغموض، ويلح إلحاحاً عن **البعد الفردي والذاتي في صناعة الكلام وتوليد المعاني**، وبذلك فالقارئ مطلباً بالتسلح بالعديد من الأليات اللغوية، والثقافة الموسوعية ، حتى يفك شفرات هذا الخطاب .

5. الهوامش:

[1]محمد بن مكرم بن علي الأنصار ابن منظور : لسان العرب، تحقيق مجموعة من الأساتذة، دار الحديث ،القاهرة ،2003، ج 9، ص 243.

[2]علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التريفات، تحقيق : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة – القاهرة ، ص 37.

[3]إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، ص : 107 .

[4]علي زوين: ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث _مقال _مجلة أفاق عربية، أيار، السنة الخامسة عشر، 1990 م، ص 45.

[5]جون لينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، صموئيل يوسف عزي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد 1976 م ، ص : 35.

[6]عبد القاهر الجرجاني : الرسالة الشافية ،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق وتعليق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر القاهرة، د ت ،ص : 107.

[7] علي حرب : النص والحقيقة 2، نقد الحقيقة ، ط 2 ، مركز الثقافي العربي المغرب ، بيروت 1995 م ،ص 55.

[8] مبارك زكي : التصوف الإسلامي، مطبعة الرسالة ، مصر ،ط 1،1938 م، ص 71.

[9] أبو بكر الكلاباني : التعرف لمذهب أهل التصوف ، تحقيق : أرثر جون ابري، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، 1933 م، ص 61.

[10] محي الدين ابن العربي : الأسرى إلى مقام الأسرى، تحقيق سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر بيروت، لبنان ،1408 ھ – 1988 م، ص 59.

[11] وذناني بودود: المختصر في المصطلحات الصوفية، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية، الأغواط، ط 1، 2009 م، ص 9.

[12] ابن الفارض: ديوان ابن الفارض، دار صادر بيروت، د ت، د ط، ص 92.

[13] المرجع نفسه، ص 83.

[14] محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، لبنان 2003، ص 11.

[15]ابن عربي: ذخائر الأعلاق، تحقيق خليل عمران، ص 39

[16] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط 4،1986 م، ج 2، ص 95.

[17]ابن عربي :ذخائر الأعلاق ،تحقيق خليل عمران، ص :21.

[18] أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري : الرسالة القشيرية، تحشية: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت 2001، ص 89.

[19] نصر أبو حامد: هكذا تكلم ابن عربي 141_142.

[20]ابن عربي: ديوان ذخائر الاعلاق شرح ترجمان الأشواق، تحقيق محمد علم الدين الشقيري، ص 60.

[21] Voir, Michael Riffaterre ; Sémiotique de la poésie, trad Jean Jacque Thimas éd Seuil Paris ; 1983, P 12 .

[22] ابن عربي : ترجمان الأشواق ، ص 15 إلى 19.

[23] البحث الدلالي في كتاب سيبويه ، ناشرون وموزعون ،ط1، 2007 م، دار دجلة المملكة الأردنية ، ص 395 .

[24]ابن عربي: ترجمان الأشواق ص

[25] عبد الحق منصف: الكتابة والتجربة الصوفية مطبعة عكاظ ،الرباط، د ط ،1988 م ، ص 16.

[26]Voir : Julia Kristeva, Semiotiké : recherches pour une sémanalyse , Paris, 1969. p 175.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 364- 374

معايير قَبول الأحكام النّحوية وردّها عند ابن مالك من خلال كتابه "شرح الكافية الشّافية"

Title in English (Norms of accepting and rejcting the grammatical rulings of "Ibn Malek"in his book"Chareh El Kafiya El Chafiya) ."

سليمة دحيري[1]   الأمين ملاوي[2]
s.dehiri@univ-biskra.dz[1]   [2]mellaoui@gmail.com
جامعة محمد خيضر - بسكرة/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/18   تاريخ القبول: 2020/10/22   تاريخ النشر: 2020/12/10





نسعى من خلال هذا المقال إلى التطرق إلى المعايير التي تناولها "ابن مالك" في كتابه "شرح الكافية الشّافية" من خلال استخراج الأحكام النّحوية المقبولة وكذا المردودة ؛ محاولين معرفة أسباب قبوله وردّه لهذه الأحكام، بالإضافة إلى الأسس والمنطلقات الذي أتبعها أثناء قبوله وردّه.

الكلمات المفتاحية: معيار، الرّد، القبول، الحكم النّحوي، شرح الكافية الشافية

ABSTRACT:

We seek through this article to touch upon the criterion of "Ibn Malek" in this book" Chareh El kafiya El chafiya"through extracting the accepted and unaccepted grammatical rulings, tryig to know the reasons behind his acceptance and refusal to these rulings, in addition to the main bases and premises that he followed during his approval and disapproval.

Key words: criterion, refusel, acceptance, grammatical rule, Chareh Elkafia Achafia

1. مقدّمة:

[1]المؤلف المرسل : .سليمة دحيري

إنّ اختلاف النّحويين في النّظر إلى أصول الصّناعة النّحوية من سماع وقياس ، دفع بهم إلى قبول بعض الأحكام وردّ أخرى ؛ فما يعدّ عند هذا النّحوي مقبولا قد يردّه نحوي آخر، ولقد عرف "ابن مالك" بهذه الممارسة التّقويمية النّقدية من قبوله للأحكام النّحوية وردّها، وهذا ما لاحظناه جليّا في كتابه "شرح الكافية الشّافية". هذا الأخير الذي سنحاول تسليط الضّوء عليه من خلال هذه المقاربة ، و التي نهدف من خلالها إلى : تبيان مدى توظيف "ابن مالك" للأحكام النّحوية المقبولة وكذا المردودة في كتابه "شرح الكافية الشافية"، وكذا الأسباب التي دفعته إلى قبول بعض الأحكام وردّ الأخرى.

وتحقيق هذه الأهداف يكون بالإجابة على الإشكال الآتي :

ماهي المعايير التي وظّفها "ابن مالك" في كتابه شرح الكافية الشافية ؟

ماهي الأسباب التي دفعته إلى قَبول بعض الأحكام وردّ الأخرى؟

2. تحديد المصطلحات والمفاهيم:

1. 2 . المعيار:

لغة: جاء في معجم "المصباح المنير": «وعيّرت الدنانير تعييرا: امتحنتها لمعرفة أوزانها، وعايرت المكيال والميزان معايرة وعيارا: امتحنته بغيره لمعرفة صحّته، وعيار الشيء: ما جُعل نظاما له»[1]، وجاء في "الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية" : «عايرت الشّيء في الميزان معايرة وعيارا ، إذا وزنته»[2]

فالمعيار من النّاحية اللغوية بمعنى الميزان والأداة التي نختبر بها صحيح الأشياء من فاسدها.

اصطلاحا: ذكر "أحمد بن نزال الشّمري" في كتابه "الاستدلال عند النحاة " أنّ "ابن جني" قد استعمل كلمة "عيار" التي هي بمعنى "المعيار" في علم النّحو العربي قاصدا به الضّابط من القواعد الذي يحتكم إليه في صحّة حكم ما من الأحكام[3]

كما ذهب نفس الكاتب إلى تعريفه بأنه : «مجموعة من الضّوابط والقواعد التي اعتمد عليها النّحويون في ردّ الاستدلال النحوي المخالف في المسائل النّحوية والصرفية»[4]

2. 2 . الحكم النّحوي:

لغة: جاء في المعاجم اللغوية: « الحكم :العلم ، والفقه، والقضاء بالعدل ، وهو مصدر حكم يحكم[5]»، «والحكم الصرف والمنع ومنه حكمة الفرس وهي الحديدة التي تمنع عن الجموح ومنه الحكيم لأنّه يمنع نفسه ويصرفها عن هواها »[6]

نلاحظ من خلال هذه التعريفات أنّ الحكم من ناحيته اللّغوية يدور حول أربعة معان هي : القضاء والعلم ، والفقه ، والمنع ، وهي معاني لا تبتعد كثيرا في دلالتها عن المعنى الاصطلاحي .

اصطلاحا:

إنّ المرّكب الوصفي (الحكم النّحوي) لم نقف على تعريف محدّد له عند النحاة المتقدّمين ؛فهم قدّموا الأحكام دون تقديم تعريف محدّد لها، باستثناء ما جاء في "شرح الرّضي لكافية ابن الحاجب" ، لذلك فإنّ مواطن التعريف نجدها في المعاجم الاصطلاحية، حيث ذهب " الرّضي" إلى تعريفه قائلا :« الحكم النّحوي ما توجيه العلة »[7] ، أما " الكفوي " في الكليات مثّل للحكم النحوي بقوله :« الحكم النحوي كرفع الفاعل ونصب المفعول »[8] ، هذا فيما يخص تعريفات القدماء للحكم النحوي من جانبه الاصطلاحي.

أما من جانب المحدثين نورد تعريف "خديجة الحديثي" تقول :«[الحكم النحوي] ما يحكم به على الظاهرة النحوية الموجودة من حيث فصاحتها، وشيوعها، أو قلّتها، أو ضعفها، أو نحو ذلك »[9].

يتّضح لنا من خلال هذه التّعريفات ، اختلاف نظرة العلماء حول مصطلح "الحكم النّحوي" فمنهم من اعتبره مساوٍ للقاعدة النحوية، والبعض الآخر اعتبر الحكم عنصر تقويمي يحكم به على هذه القواعد.

3. العوامل المؤثرة في قبول الأحكام النّحوية وردّها:

لقد شهد النّحو العربي اختلافا لأحكامه وتنوّعها فمنها ما يكسب درجة القبول ومنها ما يكسب درجة الرّفض[10]، وتعود أسباب هذا الاختلاف والتنوّع إلى اختلاف مصادر السّماع المتبعة عند كل نحويّ، أو التعصّب للمذهب، أو للشيخ، أو للقاعدة النّحوية، وقد تعود أيضا لمدى فهم النّحوي لكلام سابقيه، أو قد يصدر حكما انطلاقا من اجتهاده النّحوي؛ فما يعدّ ممتنعا عند نحويّ قد يكون جائزا عند غيره، وما يرتقي عند أحدهم إلى مرتبة الوجوب واللّزوم يستدعي عند غيره جوازه وجواز ما سواه ، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد بل يدخل في صور الجودة والرّداءة وسائر المستويات، فلعل نحويّا يصدر حكما بالجودة الظّاهرة أو تركيب نحوي وهو نفسه بمستوى من الرّداءة عند نحويّ آخر[11].

4. الأحكام الكميّة والنّوعية عند ابن مالك:

1.4 . الأحكام الكميّة:

ونعني بها:« الكثير، والمطّرد، والغالب، والنّادر وأشباه ذلك »[12] ، والأحكام الكميّة تناولها "السيوطي" أثناء عرضه لأقسام المطّرد والشاذ، فبعد أن نقل تعريف "ابن جني" للمطّرد والشاذ، وكذا أضرب المطرّد والشاذ ، نقل كذلك مقولة "ابن هشام" التي خصها للأحكام الكمية قال ناقلا نص "ابن هشام" : « اعلم أنهم يستعملون:غالبا وكثيرا ونادرا وقليلا ومطّردا، فالمطّرد لايتخلّف ، والغالب أكثر

الأشياء، ولكنّه يتخلّف، والكثير دونه، والقليل دونه، والنّادر أقل من القليل فالعشرون بالنّسبة إلى ثلاثة وعشرين غالب، والخمسة عشر بالنّسبة إليها كثير، لا غالب، والثلاثة قليل، والواحد نادر »[13]

نشير هنا إلى اختلاف النّحاة حول هذه المصطلحات فهناك من يذهب إلى ترادف بعضها ، وهناك من هو أكثر دقّة في ذكره لهذه المعايير.

1. 4 . 1. الأحكام الكمية المقبولة والمردودة عند "ابن مالك":

2. 1. 4. الأحكام الكمية المقبولة:

المطّرد: وعرّفه "وليد محمد عبد الباقي" بقوله:« إنّ الإطّراد مصطلح يعبّر عن الكمّ المنصوص عليه بكثرة، دون تحديد ، أو تعيين لهذا الكم، بيد أنه يعبّر عنه بمرادفات أخر ، هي: الغالب، والكثير والشّائع »[14].

هذا التّعريف يختلف مع مقولة "ابن هشام" السّابقة الذّكر؛ ذلك أن "ابن هشام" لا يرى بترادف المطّرد والكثير والغالب، فلكلّ حكم درجته ومرتبته؛ فالمطّرد من النّصوص عند ابن "هشام" هو من يؤخذ به أولا ، يليه الغالب ، ثم الكثير.

عالج "ابن مالك" في "باب الابتداء" مسألة رفع المبتدأ والخبر ، وذكر في هذا الباب أنّ الأصل في المبتدإ الرفع ، وعامل رفعه بالابتداء، كما تناول مسألة اختلاف نحاة البصرة والكوفة حول عامل رفع الخبر ، منتصرا لرأي سيبويه والبصريين عموما، الذي مفاده أنّ عامل الخبر المبتدأ وحده، وأبطل آراء الكوفيين حول هذه المسألة ، كما أورد البيتين:

وقد يجرّ زائدا من مبتدأ منكّرا وإن دون إيجاب بدا

وربّما جرّته باء زائدة نحو بحسب الأذكياء الفائدة[15]

قال في شرحه للبيتين:« بيّنت أنّ المبتدأ مستحقّ للرّفع وكان لفظه قابلا للجرّ "بمن" و"ما" الزائدتين. . . ، فأما جرّه بمن **فمطّرد** لكن بشرط كونه نكرة بعد نفي أو استفهام يشبهه »[16]

واستدلّ على اطراد مجيء المبتدأ مجرور بمن بهاتين الآيتين: قوله تعالى: ﴿ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ ﴾ (الآية 85، سورة الأعراف)، وقوله أيضا ﴿هَلْ مِنْ خَالِقٍ غَيْرُ اللَّهِ﴾ (الآية رقم 3، سورة فاطر).

فبعد أن حكم "ابن مالك" باطّراد جرّ المبتدأ "بمن" الزائدة ، عضّد رأيه بدليل من نصّ القرآن الكريم.

كثير: « نقيض القلة، وفي اصطلاح النّحويين كثر استعمال "كثير" بمعناه اللّغوي للدّلالة على سعة استعمال الشيء عند العرب، سواء اللفظ أم الظاهرة »[17].

وظّف "ابن مالك" الحكم الكمّي: "**يكثر**" في باب "لا العاملة عمل إنّ". قال:« وحذف الخبر في هذا الباب إذا كان لا يجهل **يكثر** عند الحجازيين ويلتزم عند التّميميين ، فإذا كان يجهل عند حذفه وجب ثبوته عند جميع العرب »[18]

واستدلّ على حذف الخبر لكونه لا يجهل بقولهم:" لا إله إلا الله "و" لا فتى إلا علي" و"لا سيف إلا ذو الفقار" [19]

كما استدلّ على وجوب الثبوت بعدم العلم بقوله تعالى ﴿ لَا رَيْبَ فِيهِ﴾ (الآية 2، سورة البقرة)، وقوله تبارك وتعالى: ﴿ لَا عِلْمَ لَنَا إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ﴾ (الآية 109، سورة المائدة)، وقوله تعالى: ﴿ يَا أَهْلَ يَثْرِبَ لَا مُقَامَ لَكُمْ﴾ (الآية 13، سورة الأحزاب)، واستدلّ كذلك بقول النّبي صلى الله عليه وسلم :« لا أحد أغير من الله »[20] و« لا إله غيرك» [21] ، وردّ ابن مالك رأي "الزمخشري" و"الجزولي" حول هذه المسألة؛ قال:« وزعم قوم منهم "الزّمخشري" و"الجزولي" أنّ بني تميم يحذفون خبر "لا" مطلقا على سبيل اللزوم، إلا أنّ الزّمخشري قال: بنو تميم لا يثبتونه في كلامهم أصلا [22] »

وكان ردّه بعبارة:« وليس صحيحا ما قالاه ؛ لأنّ حذف خبر لا دليل عليه يلزم منه عدم الفائدة، والعرب مجمعون على ترك التكلّم بما لا فائدة فيه » [23] ، و"ابن مالك" هنا صرّح بأن التميميين يحذفون خبر "لا" في كلامهم لأنه معلوم عندهم، وفي حال جُهل تم ذكره ، عكس رأي "الزّمخشري" الذي يرى أن التّميميين لا يذكرونه سواء علم أو جهل ، ونحن نتّفق مع رأي "ابن مالك" في هذه المسألة.

3. 1. 4 . الأحكام الكميّة المردودة:

الشّاذ: عرّفه ابن جني:« [الشاذّ] في كلامهم فهو التفرّق والتفرّد »[24]

وأورد "الجرجاني" في "التّعريفات":« ما يكون مخالفا للقياس من غير نظر إلى قلّة وجوده وكثرته »[25]

في باب " أفعل التفضيل" بدأ "ابن مالك" يعرض شروط صياغته قال:

مما بنو أفعل تعجب بني أفعل في التّفضيل مثل الأحسن[26]

أي إنّ الشروط التي يبنى منها فعل التعجّب ، هي نفسها شروط صياغة أفعل التفضيل، وهي:« كل فعل ثلاثي ، متصرف، تام، غير قابل معناه للتفاضل، غير مبني للمفعول، ولا منفي ولا مدلول على فاعله بأفعل »[27]

ففعل التعجّب وكذا فعل التفضيل لا يجب أن يصاغ من غير الثلاثي : كانطلق ودحرج، ولا من الفعل غير المتصرّف :كنعم وبئس، ولا من الفعل غير التّام(النّاقص) :كصار وظلّ، ولا مما لا يقبل التّفاوت :كمات وفني، و لا من المبنى للمفعول غير مأمون اللّبس: كضُرب، ولا من ملازم للنّفي نحو: ما عجبت به، لا من مدلول على فاعله بأفعل كعمي وعرج[28]. وذهب ابن مالك إلى القول:« **ماعدّ من**

الشّواذ في التّفضيل ، عدّ من الشّواذ في التعجّب »[29] ، مستدلا بقولهم: « أقمن به » بمعنى:ما أحقّه، ووجه شذوذه أنه بني من قولهم:" هو قمن بكذا أي حقيق به"، قال: « وإنما يبنى فعل التعجب من فعل مقيّد بالقيود التي قدّمت ذكرها لا من صفة لا فعل لها »[30]؛ فوجه شذوذه هنا أنه ليس فعلا كما ذُكر في الشّروط وإنما صفة.

كذلك المثل العربي" هو ألص من شذاذ": عدّه ابن مالك من الشواذ ؛فألص مشتقة من لفظ "اللّص" وهو اسم وليس فعل.[31]

قليل:« القلّة خلاف الكثرة »[32] ، وعرّف وليد محمد عبد الباقي هذا المصطلح بقوله:« ما كان لغة لا تقوى قوّة الشّائع استعمالا، والمطّرد قياسا، فهي أقلّ جودة، وشيوعا، إلا أنّ استعمالها مقبول، والقياس عليها وارد، إذا ثبتت فصاحة القائل بها »[33]

قال ابن مالك:

والفصل بين حرف جرّ والذي جرّ به لدى اضطرار احتذي

كقوله في اليوم عمرو بعد لا خيّرو بالحزق الهبوع نُقلا

وقال شارحا:« المشهور عند النحويين كلامهم في الفصل بين المضاف والمضاف إليه، و كما فصل بين المضاف والمضاف إليه، فصل بين حرف الجر والمجرور **إلا أنه قليل** »[34] ، واستدلّ بقول الشاعر:

إنّ عمرا لا خير في اليوم **عمرو** إن عمرا مخيّر الأخوان

ففصل بين حرف الجرّ "في" والاسم المجرور" عمرو"، بـ "اليوم"

و"ابن مالك" هناك غير دقيق في مصطلحاته ؛ فبينما قال في المتن بمصطلح "الاضطرار" إلا أنه في الشّرح وظّف مصطلح "قليل".

2. 4 . الأحكام النّوعية:

ونعني بالأحكام النّوعية:« القويّ، والضّعيف، والجيّد والحسن والرّديء والواجب والممنوع وغيرها »[35]

خصّ السيوطي المسألة السادسة من كتبه الاقتراح للحديث عن "أقسام الحكم النّحوي"، قال: « الحكم النحوي ينقسم إلى: واجب، ممنوع ، وحسن، وقبيح ، وخلاف الأولى، وجائز على السّواء، **فالواجب** كرفع الفاعل، وتأخره عن الفعل ونصب المفعول، وجرّ المضاف إليه، وتنكير الحال والتمييز وغير ذلك.

والممنوع كأضداد ذلك، **والحسن**: كرفع المضارع الواقع جزاء بعد شرط ماض، **والقبيح** كرفعه بعد شرط مضارع.

وخلاف الأولى: كتقديم الفاعل في نحو: ضرب غلامه زيدا، **والجائز على السواء**: كحذف المبتدأ، أو الخبر، وإثباته؛ حيث لا مانع من الحذف ولا مقتضى له »[36] فالسيوطي هنا خصّص هذه المسألة للحديث عن **الأحكام النّوعية** .

واصطلح "محمد عبد العزيز عبد الدايم" على الأحكام النّوعية بـ: **معيار درجة الاستخدام**" قال : «وهو [معيار درجة الاستخدام] المعيار الذي يقسّم الحكم وفقا له إلى واجب وممنوع وحسن وقبيح وجائز وخلاف الأولى »[37] ونقل تقسيمات "السيوطي" للحكم النّحوي.

1. 2. 4 . الأحكام النّوعية المقبولة والمردودة عند ابن مالك:

2. 2. 4 . الأحكام النوعية المقبولة:

الجواز: عرّف سمير اللّبدي مصطلح " الجواز" بقوله:« إباحة الوجه النّحوي أو الصّرفي أو اللّغوي بعامة دون وجوب أو إمتناع »[38]

قال "ابن مالك" :« فإذا وجدت قرينة يبين بها الفاعل من المفعول جاز تقديم المفعول نحو: طلّق سعدى يحي »[39]؛ فقرينة "العلامة الإعرابية" للفعل "طلّق" تعود على الفاعل "يحي" حتى ولو تأخرّ عن أصل ترتيبه لم يختلّ المعنى؛ ذلك أنّه في هذه الجملة ورد متأخّرا ، وتقدّم المفعول به، والخروج عن أصل التّرتيب جائز في حالة وجود قرينة توضّح المعنى.

الواجب: « وهو ذلك الحكم النّحوي الذي يقصر الظاهرة النّحوية على وجه واحد تتّصف به على جهة الإلزام، ولا تتعدّاه إلى وجوه أخرى »[40]

قال "ابن مالك":« إذا خيف التباس فاعل بمفعول لعدم ظهور الإعراب وعدم قرينة، **وجب** تقديم الفاعل وتأخير المفعول، نحو أكرم موسى عيسى ، وزارت سعدى سلمى »[41] ،

فالمحافظة على الرّتبة النّحوية خشية اللّبس واجبة هنا ؛ وذلك عند عدم وضوح المعنى ، وغياب القرينة المبيّنة له.

المختار: ذهب "سمير اللّبدي" إلى تعريفه بأنه الانتقاء ؛ ذلك أن ينتقي النّحويّ رأيا من الآراء، أو وجها من الوجوه في مسألة ما ، ويرجّحه على غيره بمرجّحات ومبرّرات يراها ويستند إليها[42]

في فصل المعرّف بالأداة ، انتصر "ابن مالك" لرأي "الخليل" على "سيبويه" في هذه المسألة فسيبويه ذهب إلى أنّ اللام هي –وحدها- المعرفة والهمزة قبلها همزة وصل زائدة، بينما الخليل رأى أن هذه الهمزة "همزة قطع عوملت –غالبا-معاملة همزة الوصل لكثرة الاستعمال وهي أحد جزأي الأداة المعرفة[43] ، قال ابن مالك:«**وقول الخليل هو المختار عندي** وبسط الاحتجاج به مستوفى في "**شرح الفوائد وتكميل المقاصد**" فلينظر فيه هنالك »[44] .

لم يكتف "ابن مالك" هنا بالانتصار لرأي "الخليل" على" سيبويه "، بل أحالنا إلى كتابه "شرح الفوائد وتكميل المقاصد" وهي طريقة متّبعة عند "ابن مالك" لمسناها في هذا الكتاب، فما ضاق المقام عن ذكر تفاصيل المسألة حتى نجده بسطها في كتبه الأخرى وأشبعها دراسة وتحليلا.

3. 2. 4 . الأحكام النّوعية المردودة:

المنع: « أحد الأحكام النّحوية النّاتجة عن عمليّة القياس الذّهني، وفيه يقيس النّحوي المقيس على المقيس عليه، فيتحقّق لديه انتفاء الجامع بينهما، فيحكم بامتناع المقيس لمخالتفه سنن العرب سماعا وقياسا وهو في ذلك نقيض الوجوب؛إذ إنّ الوجوب يقتضي الحكم بثبوت المقيس، ولزوم وقوعه، أما الممنوع فهو يحظر وقوعه »[45]

- عرض ابن مالك خلاف نحاة الكوفة والبصرة حول مسألة تقديم حال المنصوب، فبينما منع الكوفيون تقديم حال المنصوب، أجاز البصريون ذلك ، قال:« ومنع الكوفيون تقديم حال المنصوب كقولك:" أبصرت زيدا راكبا"[و] لا يجيزون:" أبصرت راكبا زيدا" ؛لأنه يوهم أنّ "راكبا" مفعول به و"زيدا" :بدل، فلو كان موضع "راكبا" يركب لم يمنع عند بعضهم بزوال الموهم »[46]

وقال:« ولم يلتفت البصريون لذلك الموهم لبعده، فأجازوا التّقديم مطلقا ويؤيّد قولهم قول الشاعر:

وصلت ولم أصرم مسيئين أسرتي   ولأعتبتهم حتى يلاقوا ولائيا»[47]

ابن مالك هنا لم يرجّح رأي على آخر اكتفى بالنّقل فقط .

بالإضافة إلى منع الكوفيين تقدّم حال المنصوب، منعوا تقدّم الحال المرفوع عليه كذلك، قال ابن مالك:« **ومنع الكوفيون** –أيضا- تقدّم حال المرفوع عليه إن كان ظاهرا نحو: "جاء زيد راكبا"[و] لا يجيزون: "جاء راكبا زيد" مع أنّهم يوافقون أهل البصرة في جواز تقديم حال المرفوع إن كان مضمرا كقوله تعالى: ﴿خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ﴾(الآية 7، سورة القمر) »[48]

وقول الشاعر: مزبدا يخطر ما لم يرني   وإذا يخلو له الحمى رتّع

فـ"خشّعا" : حال صاحبها يخرجون"

ومزبدا: حال صاحبها فاعل "يخطر"[49]

نلاحظ هنا أنّ "ابن مالك" رجّح رأي البصرة على الكوفة في هذه المسألة ، فرغم إشارته إلى أنّ بعض النقلة يزعم أنّ الكوفيين لم يمنعوا تقديم حال المرفوع عليه إلا إذا تأخّر هو ورافعه عن الحال نحو: "راكبا جاء زيد"، وأما نحو:" جاء راكبا زيد" فيجيزونه إلا أنّه ردّ رأيهم ، قال:« وعلى كلّ حال قولهم **مردود** بقول العرب:" شتى تؤوب الحلبة" أي متفرّقين يرجع الحالبون وهذا الكلام مروي عن الفصحاء، وقد تضمّن جواز ما حكموا بمنعه فتعيّنت مخالفتهم في ذلك »[50]

وفي باب "الأفعال الرافعة للاسم النّاصبة للخبر" ، تعرّض ابن مالك لمسألة تقديم الخبر، قال :

وقدّم إن شئت على الفعل الخبر   ما لم يكن دام وفي ليس نظر

ومنع تقديـــم عليهما أمثـــــل   عندي وقوم الجواز فضّلوا

ومـا بنـــفي بمـــا علّـــق لا   يسبقها والخلف فيه قد خلا

شبّه ابن مالك تقديم الخبر على المبتدأ بتقديم المفعول به قال:« تقديم الخبر في هذا الباب شبيه بتقديم المفعول، فليحكم بجوازه ما لم يمنع مانع: فتقول: قائما كان زيدٌ ، كما تقول "عمرا ضرب زيدٌ" »[51]

ومن موانع التّقديم أورد "ابن مالك" دخول الحرف المصدري على كان قال:« فإن عرض مانع فعل بمقتضاه كدخول حرف مصدري على "كان" نحو:" أن يكون زيد صديقك خير من أن يكون عدوّك" فتقديم الخبر في مثل هذا **ممتنع** لأنّ الفعل صله "لأن" ومعمول الصّلة داخل في حكم الصّلة" ولأنّ "دام" لا تخلو من وقوعها صلة "ما" بهذا امتنع تقديم خبر"دام" عليها أبدا »[52].

كما تطرّق ابن مالك إلى اختلاف النّحاة حول تقديم خبر" ليس" قال:« فأجازه قوم ومنعه قوم، و**المنع أحبّ إليّ** لشبه "ليس" بـ"ما" في النّفي وعدم التصرّف »[53].

فـ"ابن مالك" وافق المذهب الكوفي الذي يرى بعدم جواز تقديم خبر ليس، معللا بقياس الشّبه "قياس "ليس" على "ما" النافية.

وفي ختام هذه الورقة البحثية نخرج ببعض النّتائج وهذه أهمّها:

- كثرة الأحكام النّحوية المقبولة والمردودة بنوعيها الكميّة والنّوعية في مدونة "شرح الكافية الشافية نحو : " المطرد ، الكثير، الشّاذ، القليل، الجواز، الوجوب ، المختار، المنوع. . . " ؛ واللّمسة التقويمية الناقدة بارزة في تناوله لجلّ المسائل النّحوية.

- من العوامل المؤثّرة في قبول الأحكام النّحوية وردّها عند ابن مالك ، مصادر السّماع المتّبعة عنده ؛ حيث يعدّ أوّل من استفاض في الاستدلال بالحديث النّبوي الشّريف وأعاد له اعتباره، مقارنة بالنحّاة السأبقين له ، وجعله مصدرا مهمّا للاستدلال على القاعدة النّحوية، بالإضافة إلى كثرة استدلاله بالقراءات القرآنيّة الشّاذة التي رفض النّحاة قبله الاستدلال بها، وهذا ما جعله ينماز عن غيره من النّحاة ؛فما يعدّ مرفوضا عند غيره قد نجد له ما يسوّغه عند "ابن مالك"

- لم يتعّصب ابن مالك لأي مدرسة نحوية في قبوله وردّه للأحكام ؛ذلك أنّه رجّح في بعض المسائل رأي المذهب البصري على الكوفي ، وفي مواضع أخرى رأي المذهب الكوفي على البصري .

- كثرة الاستدلال بالقرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف وكلام العرب بشقيه الشّعري والنّثري مبرّرا بها أحكامه سواء بالرّفض أو القبول.

- ردّ ابن مالك بعض أراء النّحويين السّابقين له وقبل بعضها ، وأضاف رأيه في بعض المسائل ، وفي مسائل أخرى اكتفى بالنّقل عنهم.

الإحالات:

([1]) أحمد بن محمّد بن علي الفيّومي، المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير، تحقيق، حمزة فتح الله، ، المطبعة المنيرية، القاهرة ، مصر، ط 5، المجلّد الثاني، ص601.

([2]) إسماعيل بن حمّاد الجوهري (393 ه)، 1990، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ، تحقيق ، أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مادة (ع ي ر)، المجلّد الثاني، ص 764.

[(3)] ينظر، أحمد بن نزال الشّمري، 2020، الاستدلال عند النّحاة دراسة نحوية أصولية تأصيليّة في معايير رد الاستدلال النّحوي ، عالم الكتب ، القاهرة، مصر، ط1، الجزء الأوّل، ص24.

([4]) المرجع نفسه، ص25.

([5]) ابن منظور(أبو الفضل محمد بن مكرم 711ه) ، 1994، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط$_3$، مادة (ح ك م) ، المجلّد 12، 140.

([6]) الكفوي: الكليات، 1988، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط$_2$ ، مادة (ح ك م) ، ص 380.

([7]) الرّضي(محمد بن الحسن 686ه) ، 1998، شرح الرّضي لكافية ابن الحاجب، تحقيق، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط$_1$، المجلّد الأوّل، ص . 87

([8]) الكفوي، الكليات، ص381.

([9]) خديجة الحديثي، 2001، المدارس النّحوية، دار الأمل، إربد، الأردن، ط3 ، ص299.

([10]) ينظر، نزار بنيان شمكلي، 2001، الأحكام التّقويمية في النّحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص21.

([11]) ينظر، صباح علاوي السّامرائي، 2012، الأحكام النّوعية والكميّة في النّحو العربي، دار مجدلاوي، ، عمان، الأردن، ط1، ص197-206.

([12]) المرجع نفسه، ص 11

([13]) السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر 911ه) ، 1999، الاقتراح في علم أصول النّحو وجدله، تحقيق، طه عبد الرّؤوف سعد، مكتبة الصفا، القاهرة ، مصر ، ص62.

([14]) وليد محمد عبد الباقي، 2016، الأحكام النّحوية بين الثبات والتحوّل، دار غريب، القاهرة، مصر ، ص63.

([15]) ابن مالك (جمال الدين بن محمد بن مالك بن عبد الله الطائي 670ه)، 2006 ، شرح الكافية الشافية، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط1، المجلّد الأوّل، ص56.

([16]) المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

([17]) صباح علاوي السامرائي، الأحكام النّوعية والكميّة في النحو العربي ، ص 144.

([18]) ابن مالك، شرح الكافية الشافية، المجلّد الأوّل ، ص113.

([19]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([20]) ينظر، المصدر نفسه ، ص114.

([21]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([22]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([23]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([24]) ابن جني ، الخصائص، (أبو الفتح عثمان)، 1952، الخصائص، تحقيق، محمد علي النّجار، المكتبة العلمية ، ط2، القاهرة، مصر ، المجلّد الأوّل ، ص96.

([25]) الجرجاني(علي بن محمد السيّد الشّريف 816 ه)، معجم التّعريفات، تحقيق، محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، ص106.
([26])ابن مالك، شرح الكافية الشافية، المجلّد الأوّل ، ص288.
([27]) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها
([28] .) المصدر نفسه، الصّفحة نفسها
([29]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
([30])المصدر نفسه ، الصحة نفسها.
([31]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[32]) صباح علاوي السّامرائي، الأحكام النّوعية والكمية في النّحو العربي، ص 155.
([33]) وليد محمد عبد الباقي، الأحكام النّحوية بين الثّبات والتحوّل، ص107.
([34])ابن مالك، شرح الكافية الشافية، المجلّد الأوّل ، ص205.
([35]) صباح علاوي السامرائي، الأحكام النّوعية والكميّة في النّحو العربي ، ص 11
([36]) السيوطي، الاقتراح ، ص44.
([37]) محمد عبد العزيز عبد الدايم، 2019، أصول النّحو العربي النظرية والمنهج بناء معاصر لعلم الاستدلال اللغوي، جامعة الملك عبد العزيز، جدّة ، السعودية، ط1، ص427.
([38]) سمير اللّبدي، 1985، معجم المصطلحات النّحوية والصّرفية، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت، لبنان، ط1، ص59.
([39]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
([40]) وليد محمد عبد الباقي، الأحكام النّحوية بين الثّبات والتحوّل، ص121.
([41])ابن مالك، شرح الكافية الشافية، المجلّد الأوّل ، ص130.
([42]) ينظر ، سمير اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصّرفيه، ص 80.
([43])ينظر، ابن مالك، شرح الكافية الشافية، المجلّد الأوّل ، ص52.
([44]) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
([45]) وليد محمد عبد الباقي، الأحكام النّحوية بين الثبات والتحوّل، ص170.
([46]) ابن مالك، المجلّد الأوّل، ص178، 179.
([47]) المصدر نفسه ، ص179.
([48]) المصدر نفسه ، الصّفحة نفسها.
([49]) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
([50]) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
([51]) المصدر نفسه ، ص72.
([52]) المصدر نفسه ، ص73، 72.
([53]) المصدر نفسه ، ص73.



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 375- 385

المقاربة السوسيولسانية ودورها في تحليل النصوص التراثية: بعض النماذج من كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي

The sociolinguistics approach and its role in the analysis of heritage texts –some examples from the book of “Isharat Ilahia” by Abu Hayyan Al-Tawhidi (-414h)

بن بريك حراق[1] ✍ عزوز أحمد[2]
harragbenbraik@yahoo.fr[1] azouzahmed@hotmail.fr[2]
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة- وهران/ الجزائر.

تاريخ الاستلام: 2020/06/20 تاريخ القبول: 2020/09/25 تاريخ النشر: 2020/12/10





يلقي البحث بظلاله على قضية هامة، هي استعمال الطرائق والمناهج الجديدة لتحليل النصوص التراثية، لما لها من أهمية بالغة، ذلك لفك الكثير من شفراتها، واستنباط المعاني الخبيئة الراقية الموجودة في أسطرها وما بينها.

ومن بين هذه المناهج نجد المقاربة السوسيولسانية ، التي تعتمد في دراسة النصوص على استعمال الجانب اللغوي والاجتماعي في التحليل ، فهي تربط العمل الأدبي بالسياق أو المقام كما أنها تبعث الحياة في الدراسة، بعدما أثبت المنهج اللغوي منفردا عجزه .

الكلمات المفتاحية: المقاربة – السوسيولسانيات – تحليل – النصوص- التراثية.

ABSTRACT:

This study attempts to cast light on a very important issue which is the application of new methods and strategies in the analysis of tradition heritage texts with the aim of decoding the passages, inferring its hidden meanings in between the lines and beyond them.

Among these approaches is the sociological approach, which is based in the study of texts on the use of the linguistic and social aspect of analysis, it links literary work to context and inspires life in the study, after the linguistic approach alone has proved incapable.

Keywords: Approach - The sociolinguistics – Analysis – Texts – Heritage.

مجلة لغة – كلام/ مخبر اللغة والتواصل/ المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

[1] المؤلف المرسل: بن بريك حراق.

1. مقدمة:

إن قضية إخضاع الأدب والإبداع الأدبي لمنهجيات علم الاجتماع، تثير إشكاليات جمة؛ نظرا لطبيعة الأدب من جهة، ومعارضة بعض العلماء تطبيق المنهج العلمي على الظواهر الاجتماعية نفسها من جهة أخرى.

يرتبط المنهج الاجتماعي بقراءة النصوص الأدبية وتحليلها من منظور مدى تعبيرها عن الوسط الاجتماعي الذي أنتجها، وهو بذلك يتعامل مع الظاهرة الأدبية، ليس بوصفها ظاهرة مستقلة بذاتها، وبخصوصيتها الإبداعية، وإنما بعدّ النصوص الأدبية وسائر الفنون غير مستقلة عن شروط إنتاجها الاجتماعي، وتحمل داخلها آثار المجتمع والجماعة والمؤسسة الأدبية التي أنتجتها، مستفيدا من علم السوسيولوجيا في معالجته للظواهر الإنسانية والظواهر الاجتماعية المختلفة(1). فما هو المنهج السوسيولساني وكيف ظهر ؟ وما أهميته في تحليل النصوص ؟

إن الهدف من هذه الورقة البحثية هو دراسة النصوص القديمة بما استجد من مناهج وآليات تحليلية تستطيع من خلالها الوصول إلى فحواها، وسبر أغوارها.

إلى جانب فتح مجال جديد أمام دارسي النصوص من أجل تحليل دقيق، نربط فيه الجانب اللغوي بالجانب الاجتماعي المعيش ، وذلك بتوظيف المنهج السوسيولساني.

2- نشأة المنهج السوسيولساني وتطوره:

يعد البحث عن العلاقة بين اللغة والمجتمع من المواضيع التي أثارت انتباه الإنسان منذ القدم، واليونانيون هم الأوائل الذين أبدوا بعض الملاحظات التي تتعلق بوجه خاص بالاختلافات الموجودة بين لهجة أثنا وباقي اللهجات المجاورة، وذلك لتسهيل التعامل بينها وبين مستعمراتها تجاريا ... (2)

كما أثبتت كتب النحاة العرب القدامى اهتمامهم باللهجات العربية وبالسياق، وتنوع الأساليب اللغوية، يقول ابن جني : "كلما كثرت الألفاظ على المعنى الواحد كان ذلك أولى بأن تكون لغات لجماعات اجتمعت لإنسان واحد".(3)

ومع ظهور اللسانيات الحديثة ، أكد سوسير على أن اللغة مؤسسة اجتماعية، فدراستها ما هي إلا دراسة لنسق من الوقائع الاجتماعية بحيث أن الكلمة لا تأخذ قيمتها إلا داخل نسقها اللغوي والاجتماعي. (4)

وبالرغم من كل تلك المساهمات التي زكت ضرورة دراسة اللغة داخل محيطها الاجتماعي، لم يظهر ميدان مستقل في إطار الدراسات اللسانية مبني على أسس نظرية ومنهجية علمية ، يعنى بوصف الضوابط السوسيولسانية* التي تحدد الاستعمالات اللغوية في سياقات اجتماعية متنوعة.

إذ كان ثمة ميل مرتهن في اتجاه ربط الحقائق اللغوية بالظواهر الاجتماعية يعود إلى ممارسة دي سوسير وهيمنته على الدرس اللغوي، ولما كان منهمكا في وضع اللبنات الأولى لصرح البنيوية، كان

اللساني الفرنسي (أنطوان ميلي) يركز في الصلة الموجودة بين اللغة والمجتمع، فقد كان متأثرا كغيره بعالم الاجتماع دوركايم. [(5)]

3-مفهوم المقاربة السوسيولسانية:

يقترب مفهوم اللغة وفق الوجهة السوسيولسانية من مفهوم الرأسمالية عند ماركس إن لم يكن يتطابق معه كليا، فكما لا قيمة للنقود ولا معنى لها إلا إذا دخلت في العملية الإنتاجية، فتتحول بذلك إلى علاقة اجتماعية تقوم على استغلال قوة العمل لتخلق في النهاية فائضا، كذلك اللغة لا قيمة لها إلا إذا دخلت حقل التداول، فتتحول بذلك إلى علاقة اجتماعية ، فهي كنسق من الإشارات والعلامات لا معنى له إلا إذا اكتسبت قيمة تبادلية وتداولية واستعمالية، من خلال تحولها إلى علاقة اجتماعية استغلالية في حيز التداول اللغوي لتنتج فائضا في المعنى. [(6)]

وكل ما تم ذكره سابقا يقع في إطار ما يسمى اليوم بـ "sociolinguistics" وقد ترجم إلى "علم الاجتماع اللغوي" و"علم اللغة الاجتماعي" و"السوسيولسانيات" [(7)] ومهما كانت التسمية فموضوعها دراسة اللغة في علاقتها بالمجتمع.

وهو يعرف بأنه "فرع من فروع اللسانيات ويختص بدراسة اللغة كظاهرة اجتماعية " [(8)] ، أو هو "علم يبحث في التفاعل بين جانبي السلوك الإنساني من حيث استعمال اللغة والتنظيم الاجتماعي لهذا السلوك" [(9)] ، أي "دراسة اللغة في علاقتها بالمجتمع". [(10)]

وذلك من حيث الاهتمام بالسياقات الاجتماعية التي تكتسب ثم تستخدم فيها اللغة، وتطبيق النظريات التي تمدنا بها اللسانيات العامة للبحث عن بدائل التعبير اللغوي التي تستخدمها المجموعات الاجتماعية، فالأساس هو التركيز على العلاقة القائمة بين الأشكال اللغوية، والمتغيرات الاجتماعية التي تضبط استعمالات اللغة من خلال وصف وضبط هذا النسق الاجتماعي، الذي يحدد استعمالها في سياقات اجتماعية متنوعة.

وليس المقصود بهذا العلم أنه تركيبة أو توليفة من علمي اللغة والاجتماع، أو أنه مزج لهما، أو تجمع لقضاياهما ومسائلهما، وإنما هو الذي يبحث عن الكيفية التي تتفاعل بها اللغة مع المجتمع[(11)] ، فهو ينظر في التغييرات التي تصيب بنية اللغة، استجابة لوظائفها وتحديدها، لذا يمكن تعريفه بالعلم الذي يبحث التفاعل بين جانبي السلوك الإنساني، أي استعمال اللغة والتنظيم الاجتماعي للسلوك[(12)]، ويرتكز في موضوعات ترتبط بالتنظيم الاجتماعي لسلوك اللغة وسلوكيات مستعمليها.

وقد اجتهد علماء اللغة من أمثال : ومايبه، وفندريس (1875- 1960)، وفيرث (1890- 1960)، وهاليداي (1925-2018)... وغيرهم على إنشاء فرع جديد من فروع علم اللغة، أخذت أصوله تتضح وتستقر في السنوات الأخيرة، وتشغل أذهان الباحثين؛ أطلق على هذا الفرع اسم "علم اللغة الاجتماعي".

ويطمح أصحاب هذا العلم إلى اكتشاف الأسس أو المعايير الاجتماعية التي تحكم السلوك اللغوي، مستهدفين إعادة التفكير في المقولات والفروق التي تحكم قواعد العمل اللغوي، ومن ثم توضيح موقع اللغة في الحياة الإنسانية، مع الاعتماد على سوسيولوجيا ظاهرة الكلام التي لا تتعرض للمعطيات اللسانية إلا كوسيلة اجتماعية.(13)

وتنبع أهمية هذا العلم من اعتبارات عملية ذات نفع كبير على اللغة منها السعي إلى أن "يمد التحليل اللغوي بعدا يتجاوز المدى الذي بلغه علم اللسانيات الحديث، وذلك فيما يستدركه علم اللغة الاجتماعي على علم اللسان الحديث من مسائل كثيرة، ومنها على سبيل المثال: إغفاله للسياق الذي تستعمل فيه اللــغة... كما يحاول أن يبين كيف تتفاعل اللغة مع محيطها، ويتمثل هذا البعد الأوسع في النظر إلى العوامل الخارجية التي تؤثر في استعمالنا للغة..." (14)

وفي الواقع، لم يكن هذا الأمر مشجعا ولا مواتيا لاشتراكهم الفوري في اجتماعيات اللغة، هذا العلم الذي كان يدعي استعمال وقائع اللغة والخطاب كوسائل لبلوغ معرفة أفضل للوقائع المجتمعية، وكان لبلوغ ذلك يقوم بافتراض ومناقشة توصيفات اللسانة واستنتاجاتها.

4. بعض النماذج من كتاب الإشارات الإلهية* لأبي حيان التوحيدي* (-414هـ):

نجد **التوحيدي** في بعض المواقع يصف (الغريب) من منطلق تجربته الشخصية، والغريب في اللغة هو الغامض ، (15) وهو غير المعروف أو المألوف، والرجل ليس من القوم ولا من البلد والجمع غرباء. (16)

فنلفيه يكررها عدة مرات في إحدى رسائله بشكل ملفت مما يدل على تجربته المريرة والطويلة مع الغربة، وفي كل مرة يغير معناها حسب السياق الذي توضع فيه هذه الكلمة.

يقول: "الغريب من جافاه الحبيب" هنا يعرف الغريب بالشخص الذي يعامله حبيبه بالجفاء والبرودة.

-"الغريب من تغافل عنه الرقيب" أي من لم يكن له شأن عند الحاكم أو السلطان.

-"الغريب من حاباه الشريب" وهنا الذي يصاحب من يقدم له الشراب أو رفيق السوء.

-"الغريب من أوذي من قريب". من قابله أعز الأشخاص إلى قلبه بالأذى.

-"الغريب من في غربته غريب" . من اجتمعت عليه غربتين : الأولى غربة البلد والثانية غربة الأشخاص.

-"الغريب من ليس له نسيب". وكان للنسيب شأن عند العرب، حيث أنهم كانوا السند والجاه.

-"الغريب من ليس له من الحق نصيب" وفي هذا السياق اعتبر أن الغريب هو المظلوم.

-"الغريب من غربت شمس جماله" من ذهب شبابه وجماله وصحته.

-"الغريب من اغترب من حبيب وعداله". الجفاء الذي لقيه من أحبابه وأقرانه.

-"الغريب من أغرب في أقواله وأفعاله" وفي هذا المقام يعتبر أن الغريب من كانت أقواله وأفعاله غير مألوفة وجديدة في ذلك المجتمع

-"الغريب من استغرب في طمره وسرباله" طمره أي ملابسه القديمة وسرباله هو ما يغطي به جسده ن ووجه الغربة هنا هو طريقة اللباس.

-"الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة" أي كثير الشكوى.

-"من إن حضر كان غائبا وإذا غاب كان حاضر"..."الغريب من إن رأيته لا تعرفه"....إلخ وكل هذه السياقات التي جاء بها في وصف الغريب تنطبق عليه، فهي نعوت له لما لقيه في حياته ومجتمعه، فهو من جافاه الحبيب وهو من ليس له نسيب ، وهو من لقي العداء من الصديق، وهو من عاش كل أنواع الغربة التي ذكرها.

ومنه أيضا تكرار لفظ بعينه في استعمالات محدودة وتعابير مخصوصة ما انفك الكاتب يستعيدها في سياقات شتى، فاللفظ المفرد في حد ذاته لا يعنينا إن تكرر، وإنما عودته في هذا الاستعمال أو ذاك وعودة متعلقاته هما سبب اهتمامنا به، وأمثلة ذلك في المدونة مايلي:

-...لا يقرع **بابا** إلا فتحه... -...انفتاح **باب** الشكر ...-...واقرع بابه إن لم تفتح... -...أو يفتح بابا ...-...بابا مفتوحا إلى الرضا ...-وخذ بنا إلى باب الله ...-ولا كل من قرع الباب دخل...-ولا باب إلا ارتج...-هذا باب قرع مذ أغلق وأبهم...-ويسد باب روح الحياة...[17]

فقد كرر كلمة **الباب** ستة وخمسون مرة، وفي مثال آخر كذلك كرركلمة **طريق** ثلاثة وثلاثون مرة، وكلاهما لفظة مفردة تكررت في جميع العينات التي أوردتها.

وقد جاءت لفظة **باب** مثلا في استعمالات محدودة تكررت بدورها، وإن كان بينهما تفاوت، فأكثر الاستعمالات تكرارا ما اقترنت فيه بجدر (ق.ر.ع) ومشتقاته، فهذه الاستعمالات المتكررة هي من رصيد الكاتب القر وتعابيره الجاخزة التي لا تقتضي منه نصرفا كبيرا إلا ما يساعده على ربطها بسياق عام، وقــد أجراها الكاتب في الغالب في تراكيب أو جمل مستقلة مما سهل استقدامها ووسمها بمرونة ملحوظة وجعلها في حالات كثيرة تشكل فقرة ثانية.

ومما يؤكد أن تلك التوظيفات باتت لفرط مواظبة الكاتب عليها واستعادته إياها شبيهة بالقوالب الجاهزة والأبنية المتكلسة ورود عدد منها في تراكيب متشابهة.

وإذا كانت الأبنية التي استعمل فيها لفظ "الباب" قد جنحت إلى التكرار وتماثلت، فإن المعاني تنوعت وتفرعت، فكان للباب في كل سياق معنى وفي كل استعمال صورة.

ولا شك ان هذه الاستعمالات المتكررة للفظة باب ستخرجها من مستوى العلامة المجردة إلى عالم الصور والرموز. فالتوحيدي يقصد بالباب مجموعة من الرموز أبرزها علاقة الإنسان بربه، ومدى قرب الخالق من عبده أو بعده عنه، لأن الباب يقترن معه حركة الفتح والغلق والوقوف عليه وقرعه والدخول منه أو الطرد عنه...

وهذا ينطبق على كثير من الأمثلة منها:

*العيون: وهي الجارحة التي تستعمل في الرؤية وظفها في سياق آخر لما قال: "العيون موكلة بخضوعها وتيهكم"[(18)] فتغير عملها وأصبح موكلة بالخضوع والتذلل والتيهان في ملكوت اللع عز وجل.

*الأنفاس: وهي الوسيلة التي تسمح للجسد بالتزود من الهواء والبقاء حيا. ولما جعلها في مقال آخر بقوله "الأنفاس متصعدة بالأسى والتلهف من أجلنا ومن أجلكم"[(19)] فأصبح شغلها الشاغل هو التأسي والتلهف على الأحبة.

*الأكف: وهي جمع كف أي اليد، بقوله" الأكف مبسوطة إلينا وإليكم تلتمس فضلنا وتفضلكم"[(20)] ففي هذا المقام غير وظيفتها إلى تلمس الفضل والعطف...

وفي قول التوحيدي:" إلهنا قدنا بزمام طاعتك إلى كريم حضرتك، واعصمنا من كيد كل كائد لنا من أجلك، وامح أسماءنا من ديوان غيرك، واكتبنا في المنيبين" [21].

فالأفعال الإنجازية (قدنا – اعصمنا – امح – اكتبنا) مباشرة تستلزم رد فعل وهو الاستجابة، فإذا أنجزت فعلا فقد تحققت تلك الأفعال ، أما إذا لم تنجز فإن الوظيفة ستتخذ بعدا براغماتيا لتكون الدعاء.

وفي هذا القول الذي يبدو لنا دعاء ، إلا أن له مقصدية أخرى ، فلو ننتبه لقوله: '.. واعصمنا من كيد كل كائد لنا من أجلك..' فيمكننا استخلاص أن للتوحيدي أعداء كثر يريدون الكيد منه ، ولنحدد صفة هذا الكائد يضيف : '..وامح أسماءنا من ديوان غيرك..' أي ديوان حاكم آخر، فهو يقصد شخصا في السلطة، أي أن كلامه موجه لهذا السلطان الذي يريد تدميره، وقد ذكرت هذا في مواقع سابقة من هذا البحث، فالعامل الاجتماعي أثر فيه كثيرا وفي كتاباته.

أما في قوله: " ...إنك الجواد إذا لم تسأل، فكيف إذا سئلت، والمنعم إذا لم تطالب، فكيف إذا طولبت " ، هي فعل إنجازي غير مباشر جاء على هيئة الدعاء، كما يمكن أن يكون هذا الكلام موجها لشخص آخر ، بقصد التكسب.

فالنص ليس مجرد تكوينات لغوية تماسكية أو دلالية معرفية، بل يجب أن يحمل كل نص موقف منتجه واتجاهه حيال ما يعرضه في نصه.

وهذا ينطبق على كاتبنا التوحيدي، فهو يعكس من خلال إشاراته الإلهية ما يجيش في صدره من أفكار وانفعالات ورغبات، السبب فيها ما آلت إليه نفسيته التي تأثرت أيما تأثر بالظروف الخارجية المختلفة، فجعلها سلاحا أو إستراتيجية في كتاباته.

1.4 -السياق الثقافي:

رأى مالينوفسكي ضرورة إعطاء اهتمام كذلك إلى تلك الثقافة للنص، لأن أي نوع من التفاعل اللغوي لا يمثله فقط مجموع الرؤى أو الأصوات المحيطة بالحدث،[(22)] ولكن كذلك كل التاريخ الثقافي

الذي يقف وراء المشاركين في الخطاب وكذلك الخلفية الإيديولوجية والتأسيسية التي تعطي قيمة للنص وتوثق عملية فهمه وتفسيره.

لقد وُجدت فكرة الثقافة كسياق للغة على نحو مكتمل عند سابير وولف، وإن كان سابير لم يستخدم حرفيا مصطلح السياق الثقافي، إلا أنه قدم اللغة على أنها تعبير عن الحياة العقلية لمستخدميها، ومن هنا فقط شرع هو وولف في تطوير وجهة نظرهما الناشطة حول التفاعل المتبادل بين اللغة والثقافة وهو ما يسمى فرضية "سابير وولف".[23]

واللغة بذلك وظيفة وفقا للملاحظة المتعمقة لأفرادها ولإنشائهم المتواصل للخبرة التشاركية في المجتمع الفعلي.

وهذه الرؤية الوظيفية للغة تقدم مفهوما للسياق الثقافي أكثر رحابة واتساعا، فنحن عندما نتحدث عن السياق الثقافي للنص فإننا نعني سمات الثقافة المتصلة بوقت كتابته، والمسيطرة على كاتبي النصوص، من أعراف أدبية ولغوية.

ويساهم وعي القارئ الثقافي بالنص الذي يقرؤه في إنماء قدرته على القراءة، وهذا الوعي في الأساس عملية تشاركية بين أعضاء الجماعة الواحدة، ويمثل لكل فرد فيها مقدرة خاصة تمكنه من مواجهة بعض الصعوبات حال تعامله مع النصوص وتدفعه إلى السعي إلى ما وراء النص لتحديد مرجعيته السياقية.[24]

ويظهر ذلك في أقوال التوحيدي منها:

"... نبأ غريب استنبط من الغيب المكنون، والسر المخزون. فإذا كان هذا خبرا عن بعض ما تراه العين، فأين نجدك فيما يجده القلب، ثم أين أنت عما وراء ذلك مما لا يبدو إلا بإذن الحق الذي أخفى الخوافي في البوادي،وأبدى البوادي في الخوافي، ثم حكم بالبوادي على أنها الخوافي، وعكس الخوافي على أنها البوادي، لتكون ملكوته محفوفة بالعبرة بعد العبرة." [25]

وفي هذا القول نجده يوظف مجموعة من المفردات مثل " الغيب ، السر ، الحق، الخوافي، البوادي، ملكوت، العبرة..." وهي تدل على ثقافة صاحبها المتشبعة بالدين عامة والمنهج الصوفي خاصة.

فالسياق الثقافي للكاتب ظاهر بيّن، فهو يبدو زاهدا متعبدا، له ثقافة دينية رحبة، ميال للنصح والإرشاد، عانى الغربة والابتعاد عن الحبيب، ويظهر ذلك في الألفاظ والعبارات التي يستعملها بكثرة.

إذن حسب "فان ديك" فيمكننا اعتبار النص ظاهرة ثقافية، إذ من خلاله يمكن أن نستخرج بعض الخلاصات التي تهم البنية الاجتماعية للمجموعات الثقافية، كما يمكن أن نستخلص منها المحادثات المستعملة في مقامات خاصة ودور أعضاء المجتمع وحقوقهم وواجباتهم...إلخ.[26]

2.4-السياق المصاحب:

يشتمل هذا المفهوم على أشياء كثيرة لغوية وغير لغوية في البيئة العامة التي يظهر فيها النص، ويؤكد وجود هذا السياق على أنه من الصعب فهم أي رسالة ما لم نكن نعلم ماذا يحدث الآن، وما لم نكن على علم بالأداء الصوتي والمرئي المصاحب لها والذي يبين ما يحدث الآن بالفعل.

وهذا مما يؤكد على أن الفهم الحقيقي للكلمات مستمد من الخبرة الفعلية والمعرفة بمظاهر الواقع الذي تنتمي إليه.(27)

ومع النص المكتوب يصبح أمر رصد هذا السياق على كل من الكاتب والقارئ، ويؤكد بعض الباحثين أن تصور السياق المصاحب وسيلة يلجأ لها القارئ لفهم النص، حيث يلجأ إلى تعويض نموذج العالم الفعلي بعالم ممكن(متخيل) والعلاقة بين هذين العالمين ليست علاقة انفصال تام بل هناك تفاعل دينامي بينهما بواسطة تفهم هذا بذاك.(28)

فالكتابة أيضا هي فعل فردي يقدمه الكاتب أو الأديب في زمن ومكان أولي مخالف لزمن ومكان السرد الثاني، حيث يرتمي إلى مكنة الإبداعية، إلا أن هذه المخيلة ليس لها أن تتخلى عن قيدها الجمعي والعرفي الذي تشكله جملة من المعارف والمراجع السالفة التكون. ومن هنا ن يتمثل النص الأدبي بوصفه بنية محملة بالموز والجينات تبرز في هيئة مفردات أو أسماء جمل، والتي يمكن للانثروبولوجي أن يخضعها لمنهجه التحليلي مستنطقا العلاقات القائمة بين تلك البنيات بوصفها مكونا أساس لوجود ونشوء وتكون الظاهرة الاجتماعية.(29)

و إذا أردنا تخيل أو تصور السياق المصاحب لكتاب الإشارات الإلهية، ومن خلال قراءاتي له، يمكن القول أن أبا حيان التوحيدي كتبه وهو في مرحلة متأخرة من حياته وكأنه يودع الدنيا، وأيضا كتاباته تعبر لنا عن الواقع المرير الذي كـان يعيشه من تهميش من قبل حكام ووزراء عصره، وغربة من قبل عائلته، وهذا ما تم إثباته في الفصل الأول من البحث، عندما تكلمت عن سيرته وعصره.

3.4-السياق اللاحق:

يدل السياق اللاحق على ما سيترتب على النص من تغيرات اجتماعية وإيديولوجية، وتعد دراسة هذا السياق أمرا ذا فائدة إذا ما وضعنا في الاعتبار أن الرسالة تنتظر ردا عليها يكمل معها حدودا لنص أكبر، بما يعني أن ذلك السياق جزء من النص، ومن ثم فإن السياق اللاحق لنص من نصوص الرسائل هو في الآن سياق سابق لرسالة أخرى تالية لها.

وفي قول التوحيدي"وصل كتابك –وصلك الله بالخير وجعلك من أهله- تسألني فيه عن حالي...".(30)

كأن بعض رسائل التوحيدي هي سياقات لاحقة لبعض الكتب التي وصلت إليه، والتي أثرت فيه ربما اجتماعيا وايدولوجيا ودفعته للكتابة والإبداع بهذا الشكل في رسائله الإلهية.

5- خاتمة:

وفي ختام هذا البحث العلمي، حول استعمال المنهج السوسيولساني في تحليل النصوص توصلت إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

-إن المنهج السوسيولساني، منهج جديد في الدراسات التحليلة للنصوص، وهو مهم ومفيد في استنباط الكثير من أسرارها، من خلال ربط اللغة بالمجتمع، وهو يستخدم عنصرين مهمين هما:

1- دراسة الحالة : فمن خلال دراسة الكاتب كونا مجموعة من الأفكار التي ساعدتنا في تحليل رسائله.

2-المسح: فمعرفتنا بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ... التي عاش خلالها مكنتنا من تحليل أدق لنصوصه.

- استعمال المنهج السوسيولساني في تحليل النصوص أفضل من استعمال المنهج اللساني لوحده، وذلك لأن المنهج اللساني منفردا، لن يوصلنا إلى الكثير من أسرار العمل الأدبي، فدراسة النصوص بربطها بعوالمها الخارجية تبعث الروح في الدراسة ، وتسبر أغوارها، فيحترم قاعدة لكل مقام مقال، ولا يخرج عن السياق.

وفي الأخير ، لا يمكنني الإدعاء أنني خلصت إلى تحقيق الغاية المنشودة، التي حددتها مسبقا في تصوري لهذا المقال، و أرجوا أن تفتح هذه الدراسة أبوابا أمام الباحثين للخوض في غمارها، واستحداث آليات جديدة لتطويرها.

والحمد لله الأول والآخر رب العالمين.

الهوامش:

1- ينظر أنور عبد الحميد الموسى – علم الاجتماع الأدبي – منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد – دار النهضة العربية – ص46 .

2-voire Christina Bratt paulston2003, Sociolingiustics-The Essential Readings, Black well publishing, Berlin, , p 4.

3 - ابن جني – الخصائص – 1983 – عالم الكتب – بيروت – د.ط – ص122.

4 - ينظر جون ليفي كالفي – 2006 –لم الاجتماع اللغوي–تر: محمد يحياتن–دار القصبة– الجزائر – د.ط ص13.

*نشأة السوسيولسانيات: إلى غاية الخمسينيات من القرن العشرين أخذت الدراسات اللغوية تندمج مع المجتمع بعلاقات تفاعلية متداخلة، لتبدأ ملامح هذا العلم بالظهور تحديدا في عام 1952م حينما نشر "هارفس كوري" مقالا، كتبت صيغته الأولى في عام 1949م، بعنوان (إسقاط السوسيولسانيات: علاقة الكلام بالوضع الاجتماعي)، لكن تأسيسه كمصطلح مستقل تطلب عقدا من الزمن، حين عقدت ندوات السوسيولسانيات في أوائل الستينات من القرن الماضي، وظهرت حينها أنطولوجيا المقالات التي تناولت خصائص اللغة، ونادت بإدخال العوامل الاجتماعية في تحليلها، ونشرت في غضون ذلك مئات البحوث حول التنظيم الاجتماعي للسلوك اللغوي، وأصبحت السوسيولسانيات فرعا مهما، معترفا به في العلوم اللغوية/الاجتماعية. ينظر: فلوريان كولماس- 2009- ينظر دليل السوسيولسانيات- -تر:د:خالد الأشهب ود.ماجدولين النهيبيمركز الدراسات الوحدة العربية/المنظمة العربية للترجمة-ط1- بيوت—ص13.

5 - ينظر ميلكا إفيتش – اتجاهات البحث اللساني – ص132.

6 - ينظر دهّام عبد القادر،2011-الدلالة الاجتماعية للغة مقاربة سوسيولوجية ، دار نوافذ، دط - ص36

7 - ينظر معجم علم اللغة النظري – محمد علي الخولي – ومعجم مصطلحات علم اللغة الحديث.

8 - محمد حسن عبد العزيز-2009-علم اللغة الاجتماعي-مكتبة الآداب -القاهرة-د.ط—ص10

9 - نفسه ص10.

10 هدسون – 1990-علم اللغة الاجتماعي-تر:محمود عياد-عالم الكتب-القاهرة ط2--ص12.

11- ينظر: فلوريان كولماس- دليل السوسيولسانيات – ص13.

12 - ينظر هادي نهر،2011-اللسانيات الاجتماعية عند العرب-دروب النشر –عمان الأردن-ص21.

13- هادي نهر- اللسانيات الاجتماعية عند العرب – ص46.

14 - ينظر– جولييت غارمادي-1990 - اللسانة الاجتماعية– ت- خليل أحمد خليل – دار الطليعة بيروت – لبنان – ط1-ص22 .

*كتاب الإشارات الإلهية: ما وصلنا من الكتاب كله أربعة وخمسون رسالة وملخصات من عشرة أخرى، وفي فواتح بعضها ما يفيد أن الرسالة موجهة إلى شخص معين، وفي واحدة منها يصرح المؤلف أنه يجيب على كتاب كان قد وصل إليه من أحد الناس، وفي أخرى ما يدل على أنها رد على سؤال كان قد سئل، وتعتمد الرسائل جميعها بناء متشابها في التركيب الأصلي، يقوم على ركنين أساسيين هما: المناجاة (أو الدعاء) ومخاطبة شخص ما. - ينظر أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ت: وداد القاضي – دار الثقافة بيروت لبنان ط2 - 1982– ص 11 – 12 – 13 – 14.

* أبو حيان التوحيدي: "هو علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي شيرازي الأصل وقيل نيسبوري" ينظر ياقوت الحموي الرومي – معجم الأدباء"ارشاد الأريب إلى معرفة الأديب" ت.إحسان عباس – دار الغرب الإسلامي- بيروت لبنان ط1 1993 ج 5 ص 1923

"فلا شك أنه فارسي الأصل ، وإلا ما سكتوا عن التعريف بأصله، ومن الغريب أن أحدا من مؤرخيه لم يتعرض لذكر مكان مولده، ولا للوقت الذي ولد فيه" [(3)] ولكن الأمر الذي يترجح عند الكثير من المؤرخين أنه ولد في بغداد سنة(312 ه) وبها نشأ. - ينظر-حسن السندوبي – أبو حيان التوحيدي حياته وآثاره ومروياته ورسائله – منشورات دار المعارف- سوسة تونس ط1 1991- ص 07.

فقد عاش التوحيدي في كنف أسرة فقيرة معدومة؛ محروما من العطف والحنان، مما ولد في نفسه شعورا بالألم المرير والسخط الدائم على المجتمع، ولم يعرف عنه أنه تزوج أو أنجب أولادا أو عاش حياة أسرية مستقرة، ممـا أتاح له التنقل الدائم طلبا للعلم وسعيا وراء الجاه والمال "ولعل سر ما لاقاه أبو حيان في حياته من عناء وإهمال وفشل يعود إلى طباعه وسماته؛ حيث كان مع ذكائه وعلمه وفصاحته واسع الطموح، شديد الاعتداد بالنفس، سوداوي المزاج..." وربما هذا الجانب كان له دور كبير في بناء شخصيته الأدبية. ينظر أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ت:خميس حسن- ط1 –آفاق للنشر والتوزيع-القاهرة-2018.ص17.

15 - الخليل بن أحمد الفراهيدي-2003- معجم العين مرتبا على حروف المعجم –- ت-عبد الحميد هنداوي- دار الكتب العلمي بيروت لبنان-ط1-- مادة (غرب (

16- المعجم الوسيط –1960- مجمع اللغة بالقاهرة – مادة غرب.

17 - أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية –ت .وداد القاضي –ص 15-16 19 -22...

18 - أبو حيان التوحيدي – الاشارات الإلهية – ت: عبد الرحمن بدوي – ص25.

19- نفسه ص25.

20 - نفسه ص25.

21 - أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ص09.

22 -Halliday & Hassan – langue context and text - p6.

23 - ينظر حسام أحمد فرج – نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري – ص30.

24- نفسه ص30.

25 - أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ت: عبد الرحمن بدوي – ص05.

26 - ينظر: فان ديك -1997– النص بنياته ووظائفه مدخل أولي إلى علم النص، من نظرية الأدب في القرن العشرين،تر:د/محمد العمري- إفريقيا الشرق- الدار البيضاء-د.ط-ص76-77 .

27 - ينظر حسام أحمد فرج – نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري – ص30.

28 - ينظر نفسه - ص– 40 .

29 - إبراهيم خديجة- 2017-تحليل النص السردي في ضوء المقاربة الانثروبولوجية-مجلة لغة–كلام مج 3 عدد 02

30- أبو حيان التوحيدي – الإشارات الإلهية – ت: عبد الرحمن بدوي – ص17 .



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 386- 396

المقترب النصي اللساني في قصة "أيّها الكرز المنسيّ لتامر زكريا"

The textual linguistic approximation of the story “the forgotten cherry by tamer zakaria”

لرقط طاهر[1] — د. لخضاري صباح[2]
taherlerg@gmail.com[1] — s.hamidou@yahoo.fr[2]
المركز الجامعي صالحي أحمد نعامة / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/30 — تاريخ القبول: 2020/10/07 — تاريخ النشر: 2020/12/10





تسعى هذه الدراسة إلى قراءة النص الأدبي من منظور لسانيات النص وتحاول مقاربة المدونة وفق المعايير السبعة التي أقرتها الدراسات النصية الحديثة

كما تهدف إلى إبراز جوانب التماسك النصي في عمل سردي إذ إنّ الأعمال السردية هي أكثر الأعمال الأدبية تحقيقا لميزة الاتساق والانسجام لما يحكمها من حبكة فنية لازمة يتحتم اعتمادها في بناء العمل القصصي.

الكلمات المفتاحية: التناص، المعايير، الاتساق، الانسجام، القصدية.

Abstract:

This study seeks to read the literary text from a linguistics perspective and tries to approach the corpus according to the seven criteria approved by modern textual studies. It also aims to highlight the aspects of textual coherence in a narrative work, as narrative works are the most literary works that achieve the advantage of consistency and harmony because of the artistic plot that is necessary to be adopted in the construction of the fictional work.

Keywords: intertextuality, standards, consistency, harmony, intentionality

[1]المؤلف المرسل: لرقط طاهر

1. مقدمة:

بفضل لسانيات النص انتقل الدرس اللغوي إلى فضاء أرحب من فضاء الجملة وغدا النص باعتباره الوحدة الكبرى في التواصل اللغوي محل اهتمام الدارسين فبحثوا في كيفية ترابطه وتماسكه، فما هي الوسائل التي تحقق هذا الترابط؟ وهل هناك معايير متعلقة بمنتج النص ومتلقية وعلاقة النص بالنصوص الأخرى التي سبقته أو تزامنت معه؟ وهل يحقق النص الإخبار والإعلامية؟ وما دورهما في تحقيق نصية النص؟ وإجمالا ما يميز النص عن اللانص؟

وقد اتفق اللغويون على سمات متفاوتة حتى جاء (دي بو جراند روبرت (R. de Beaugrand وحاول أن يحدد معايير النصية وحصرها في سبعة معايير لقيت إجماعا عند الدارسين يقول " وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها "[1] وهي كالتالي: (السبك، cohesion) (الحبك، coherence) (القصدية_ intentionality) (التقبلية acceptability)، (الإعلامية informativity) (المقامية situationality) (التناص intertextuality)

2.المعايير النصية: .

وقد صنفت هذه المعايير على هذا النحو:

1 . ما يتصل بالنص في ذاته وهما معيارا السبك والحبك

2 . ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجا أم متلقيا وهما معيارا القصد والقبول.

3 . ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص وتلك المعايير هي الإعلامية والمقامية، والتناص.[2]

كما أن هذه المعايير تتصل بفروع أدبيه ونقدية ونفسية، فالسبك والحبك يتصل بنحو الجملة، ويدرسان بشكل أدقّ ضمن إطار البنيوية، أما التناص فيتصل بالأسلوبية، والبلاغة فيتعلق بها المقامية والإعلامية، أما القصد والقبول فيتعلقان بالنقد الأدبي في وجهي الإنتاج والتلقي وهذا يؤكد أن لسانيات النص تنفتح على علوم كثيرة " وتستوعب معارف ومعلومات كثيرة منها السياق المباشر ومجموعة السياقات النفسية والاجتماعية التي يتم فيها إنتاج النصوص وفهمها[3].

1.2 . السبك:(الاتساق) cohésion

يهتم السبك بالشكل الخارجي للنص ويبحث في آلية الترابط التي بها تتناسق الجمل والعبارات وكيف تساهم القرائن المعتمدة لجعل النص كلا متماسكا وسنركز في هذا العنصر على السبك اللفظي الذي يضم التكرار والترادف والتقابل والإحالة والإبدال والوصل والحذف.

1.1.2 الربط: (الوصل)

الربط خاصية من خصائص أيّ لغة لأنّها نظام والنّظام يقوم على ترابط الأجزاء عرّفه دي بو جراند "بأنه يشير إلى العلاقات التي بين المساحات السطحية أو بين الأشياء التي في هذه المساحات والصور التي تترابط بأنواع الربط المختلفة، يحسن أن تعد ذات نظام سطحي متشابه"[4] فالربط هو مشاركة بين عنصرين يحيل الثاني على الأول ويرتبط به عن طريق حروف العطف ووظيفة هذه الحروف تكوين جمل مركبة من جمل بسيطة "فالمبدأ الذي يحكم العطف هو تناظر الوظائف التركيبية والدلالية والتداولية "[5].

إنه بحسب هاليداي ورقيه حسن " تحديد للطريقة التي يتلاحق بها اللاحق مع السابق بشكل منظم "[6] بمعنى أنّ النّص يشتمل على جمل متعاقبة خطّيا ولكي تدرك على أنّها وحدة متماسكة فإنّها تحتاج إلى أدوات الرّبط الّتي تصل بين أجزاء النّص.

وهناك عدة تقسيمات لأدوات الرّبط ولكننا سنعتمد هذا التقسيم:

1 الربط التّزامني: الواو

2 الربط التّتابعي: الفاء، ثم، حتى

3 الربط التّخييري: أو، أم

4 الربط الاستدراكي: لكن، بل، لا

1 الربط التّزامني بمعنى أن الواو لا تفيد الترتيب في الزمن وإنما تفيد زمنا واحدا.

اعتمد الكاتب الواو بشكل كبير في النص وقد تنوعت دلالتها:

1.2.2 الإشراك: (جمع المعطوفين في حكم واحد) منها في النص "وديعتين، وصارمتين"،" الرجال والنساء "،"الدجاج والأرانب"،" "أطباء وأدوية".[7]

من خلال الاستشهادات السابقة فكل معطوفين أو أكثر يشتركان في حكم واحد، نأخذ مثالا من ذلك: «وديعتين وصارمتين «اشتركتا في أنها صفة لعيني عمر «أطباء وأدوية" تشتركان في حكم ما يفتقده أهل الضيعة «سنا وقدرا «تشتركان فيما امتاز به أبو فيّاض عن بقيّة أهل الضّيعة.

3.2 الحبك: (الانسجام) coherence

يعد الانسجام من أهم المعايير التي تضمن للنص نصيته فهو لا يقل أهمية عن الاتساق فإذا كان الاتساق يُعنى بالشكل الخارجي للنص (المادي) ويهتم بالمستوى السطحي فإن الانسجام يغوص إلى أعماق النص ليكشف الروابط الخفية التي تنظم العلاقات بين المتتاليات النصية فالترابط الدلالي

للنص مكمل لترابطه الشكلي ونقطة وصول إلى تماسكه الكلي لأن النّص عندما يكون مترابطا من الناحية الشكلية ولا يكون مترابطا من الناحية الفكرية نقول إن نصيته لم تكتمل[8].

فالانسجام ينطلق ويتكئ على الاتساق " فهو يعتمد على الاتساق غير أنه يقحم قيودا عامة غير خطية مرتبطة خاصة بالسياق ونوع الخطاب "[9]فهو إذن يقدم معلومات كما هو خارجي من أحداث ومواقف "يحاول توفير الاستمرارية في الخبرة البشرية وتقديم معلومات عن الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف "[10].

وسنركز في هذا المعيار على انتقاء مجموعة من العناصر التي نراها تناسب المدونة وبالتحديد سنتكلم عن العلاقات الدلالية حيث ينظر عادة إلى العلاقات التي تجمع أطراف النص أو تربط بين متوالياته دون وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة ينظر إليها على أنها علاقات دلالية ومثال ذلك علاقات العموم الخصوص، السبب المسبب، المجمل المفصل ... [11]

1.3.2 علاقة الإجمال . التفصيل

تعد من أهم العلاقات الدلالية التي تضمن اتّصال المتتاليات النصية وتعالق بعضها ببعض وهذا لأنها تمنح دلالية استمرارية بين مراحل النص وهي أن يؤتى بمعنى على سبيل الإجمال ثم يتم تفصيله سواء أكان هذا التفصيل تفسيرا أو تخصيصا كما أن بعض النصوص يمكن أن تحقق العلاقة معكوسة بمعنى يقدم المفصّل على المجمل لتحقيق غاية ما " إن علاقة الإجمال ـ التفصيل تسير في اتجاهين إجمال ـ تفصيل وتفصيل ـ إجمال مما ينقل النص من ثبات الوتيرة الواحدة إلى تنام مطرد "[12]

2.3.2.رصد علاقة الإجمال . التفصيل في النص (القصة):

ورد في قوله " ماذا يشتغل الوزير؟" نجم عن هذا السؤال الذي طرحه أحد أهل الضيعة تفصيلات عدة تحاول الإجابة عن هذا السؤال و هي تفصل الفعل المركزي الذي جاء مجملا " يشتغل الوزير" فجاءت الأفعال من قبل : تخصص له سيارة، يقبض، يدخل، يرتجف الموظفون، يأمر فيطاع ". و كل هذه التأويلات التي جاء بها أهل الضيعة لفعل " يشتغل " إنما تعبر عن حاجتهم و ما يفتقدونه: فشغل الوزير هو تسيير أمور وزارته، لكن إجاباتهم كانت على السيارة الفاخرة و المعاش الذي يتيح له أن يأكل خروفا كل يوم، والخوف الذي يسري داخل موظفيه عند قدومه. وكل هذه التأويلات والتفصيلات جاءت بعد إجمال وهي علاقة دلالية خفية تساهم في ترابط أجزاء هذا المقطع من القصّة.

3.3.2. علاقة السببية:

يتعامل الكاتب في نصه مع أحداث ووقائع تحتاج إلى ما يبرر وجودها في النص وعلاقة السببية من العلاقات المنطقية التي يدركها المتلقي سواء ذكر السبب أو ذكرت النتيجة.

4.3.2.علاقة السببية في النص:

المثال الأول اختيار العجوز لأبي فياض أن ينوب عنهم له أسبابه ومنها قوله أهل الضيعة " أنت أعقلنا "أكبر سنا وقدرا "،"أنت تتقن الكلام حتى مع الملوك " ،" كان عمر يحبك ". فكل هذه المؤهلات كانت سببا في أن يكون أبو فياض الممثل الذي ينوب عنهم فكان الاختيار نتيجة توفر عدة أسباب والعلاقة هنا علاقة سببية وهي العلاقة المنطقية التي ساهمت في ترابط أجزاء هذا المقطع المبني على الحوار.

3.2. القصدية والمقبولية: intentionality and acceptability

جمعت المعيارين لأنّ كليهما مرتبط بطرفي العملية التواصلية للنص (المنتج والمتلقي) فلسانيات النص إلى جانب بحثها فيما يتعلق بالنص من اتساق وانسجام، فهي أيضا تراعي طرفي العملية الإبداعية وتبحث عن قصدية منشئ النص ونُعنى بالقصدية " ما يكمن ويحكم من معتقدات ومقاصد وأهداف فعل الكلام الصادر من متكلم إلى مخاطب في مقتضيات أحوال خاصة وبناء على هذا فإنّه ينحل من هذا القول ثلاثة عناصر أساسية هي: المخاطِب والمخاطَب وظروف التنزيل أو ما عبر عنه الشاطبي بالمقاصد ومقتضيات الأحوال "[13].

فلابدّ في كل نص عام أن تخدمه أهداف جزئية وهذه الأهداف تسير وفق قصدية موجّه إلى متلقٍ معين بطريقة متعارف عليها يحاول أثناءها المتلقي فك شفرات النّص وتحقيق هذا المقصد عن طريق استقباله للنّص.

1.3.2.القصدية في القصة:

كُتبت هذه القصة لغايات يتقصّدها الكاتب، يعمد من خلالها لاستهداف المتلقي وتوجيه فهمه عن طريق قصديته، والنّص الذّي لا يحمل في طياته أهدافا ومقاصد فإنّ نصيته تتزعزع ويفقد شيئا من معماريته وتماسكه لهذا يحرص المبدعون على توجيه نصوصهم لأغراض معينه.

القصة عند **زكريا تامر** فن أدبيّ يحمل رسالة موجهة وقد وظف هذا النوع الأدبي ليضمنه مسائل عديدة وقد استعاض بذلك عن الرواية لأنه يراها " ثرثرة لا طائل منها " وهو بذلك يسعى –من خلال هذه الأسطر القليلة-أن يوصل أهدافه ويصيب مبتغاه سالكا لذلك أقصر الدروب.

2.3.2.الهدف العام:

يهدف الكاتب من خلال هذا النص إلى كشف وتعرية نماذج معينة من الناس ينبرون للدفاع عن القيم والمبادئ حتى يصبحوا محط آمال الناس لكنهم يتنكرون لهذه القيم في أول فرصة تتاح لهم لتجسيدها على الواقع، وهذا ما نجده في آخر القصة عندما كان جواب أبي فياض عن سبب رجوعه بالهدية دون أن يسلمها إلى عمر." إن عمر قد مات" فموت عمر لم يكن موتا حقيقيا وإنّما عمر الذي عرفوه وآمنوا -ذات يوم-بكلامه وكانوا ينصتون إليه مبهرين وكأنه عاش أمدا في قلوبهم وقلوب موتاهم لم يعد موجودا.

وقد ختم الكاتب قصته بطريقة فنّية وهذا ما نجده في أغلب قصصه " وتؤكد تلك النماذج المختلفة من خواتم قصص زكريا تامر على أن قدرته الفنية في تلخيص الموقف العام للقصة وإطلاق الحكم الأخير على مجرياتها تشير إلى رغبتها في التأكد من وصول هدفه إلى قارئه "[14].

الأهداف الجزئية: لابد من أهداف ومقاصد جزئية ترافق وتدعم الهدف الأساسي من القصة، فالكاتب من خلال هذه القصة يبرز جانبا من جوانب الفلاحين البسطاء وما يعانونه من ظلم واستغلال من طرف الأغا (الإقطاع).

يبرز الكاتب أيضا حقيقة ترسخت في واقع المجتمعات المختلفة أن السلطة والمال اللذين يتمتع بهما الآغا جعلت رئيس المخفر-الذي يمثل القانون -أداة طيّعة في يده ومن هنا تهمل قيم العدالة ويبدأ الظلم والاستبداد.

من خلال هذه الأهداف والمقاصد الكبيرة التي أطلق الكاتب كثيرا من الأسطر في تأديتها برع زكريا تامر في كتاباته " وكانت براعة زكريا تامر قمينة بتأدية الهدف دون لجوء إلى ذلك التجوال الطويل المتتابع للأحداث أو ذلك التنقل النزق بين الأماكن والشخوص "[15] هذا ما نجسد بوضوح وبراعة في قصة يا أيها الكرز المنسي.

4.2.المقبولية acceptability

يُعنى هذا المعيار بالمتلقي وحكمه على النص ومدى رغبته في المشاركة في بناء المعنى والبحث عن قصديات المنتج، فالقارئ وهو يتفاعل مع النص تحركه دوافع متوالية لاستكمال معناه واستكناه مقاصد صاحبه. وتعد نصوص زكريا تامر نصوصا منفتحة تخاطب أنواعا متفاوتة من القراء. وتكمن "براعة زكريا تامر في الكتابة بالسكين على جلد المجتمع الحي قد تستدعي التفكير في نمط محدد وخاص من القراء الذي يمكن له أن يكشف عن أبعاد الجروح التي تحققها تلك الكتابة بالسكين "[16]

1.4.2.التقبل في القصة:

إنّ الحديث عن المقبولية يجرنا إلى الحديث عن المتلقي، فمن هو المقصود من هذه القصة وكيف يساهم المتلقي في إدراك قصدية المؤلف عن طريق سبر أغوار النص من خلال ما تضمنته القصة من أحداث تعبر عن قناعات راسخة لدى الكاتب يحاول إيصالها يمكن الحديث عن نمطين من التلقي.

1 . متلق بسيط: يمثل المواطن العربي الذي يتفاعل مع الأحداث ويتعاطف مع أهل الضيعة ويشاركهم معاناتهم ويتوق معهم في أحلامهم، وهو في هذا التفاعل لا يملك إلاّ عواطفه فيحب هذا ويعطف عليه ويكره الظالم ويمقته " وسيجد هذا النمط من القراء في معظم قصص زكريا تامر ملامح الغضب الاجتماعي والاحتجاج الفردي على كل مظاهر التعسف والكبت "[17].

2 . متلق ذو خبرة أدبية: هذا المتلقي الخبير يدرك خفايا الخطاب ويغوص إلى أعماق القصة وينقب في حفريات التاريخ، وحركة المجتمع، والحياة فلا يرى في الشخوص إلاّ مواقف وآراء، ولا يري في الأحداث إلا محطّات مفصلية. فالجهل الذي يخيّم على أهل الضيعة، والخنوع الذي يعيق حركتهم لا يقلّ سطوة عن سطوه الآغا، فطالما استعبد الجهل أقواما،ولولا جهلهم ما استخفّ الآغا بعقولهم واستعبدهم، ومن المفارقات التي لا تغيب عن عقل المتلقي الحاذق الفرق بين الأقوال و الأفعال. فما كان من قول عمر لأهل الضيعة، وكان يدعوهم إلى الاعتقاد به، كان أوّل الكافرين به، فالقارئ هاهنا يحاول موافقة قصدية المؤلف، فكلّما حدث هذا زاد تقبله للنص وزاد إحساسه بالأثر الجمالي فيه.

1.5.2الإعلامية: informativity

هي الإخبار بالشيء وتُعنى بالجدة في الموضوع المطروح. وقد قسم علماء لغة النص الإعلامية إلى درجات عالية منخفضة ومنعدمة، وسنركز على الدرجة الأولى أي عندما تكون درجة الإعلامية عالية وتوجد عادة في النصوص الأدبية التي تتميز بالإبداع والجدّة ومخالفة القواعد السائدة على مستوى صياغة النص أو مضمونه أمّا الإعلامية المنخفضة " فهي ماثلة في أي نص كائنا ما كان "[18].

ونجدها في النصوص المبتذلة التي لا تثير المتلقي فلا يجد فيها انحرافا وعدولا عن المألوف.

1.1.5.2الإعلامية في القصة:

تمتاز كتابات زكريا تامر بأنّها تمثل طريقة معينة في الكتابة، "فالمفردات اللغوية والتراكيب الفنية والرؤية الاجتماعية والحس التاريخي في ربطه بالواقع المعيشي والفنتازيا شبه السريالية تبدو كلها مجتمعة شكلا ثابتا "[19] وهذا الزخم الماثل في قصصه لابدّ أنه يمتاز بإعلامية عالية.

تكمن الإعلامية في النص على مستوى الموضوع وعلى مستوى الصياغة.

2.6.2على مستوى الموضوع

دلالة العنوان: العنوان "أيها الكرز المنسي ".

بما أنّ العنوان هو أوّل لقاء بين القارئ والنص فهو يثير عند المتلقي توقعات قوية حول ما يمكن أن يتضمنه النص باعتباره بنية دالة تكتنز معانٍ ودلالات داخل النص، والعنوان في هذه القصة دال مراوغ يختبئ خلفه الكاتب لتوصيل رسالة ما، مفادها " التنكر للقيم والمبادئ " لكن القارئ لم يكتشف هذا إلاّ في آخر القصة رغم أن العنوان كان يوحي بذلك، وهذا يعود إلى خبرة الكاتب وتفرده بخصائص فنية يعتمدها حتى يرفع درجة الإعلامية في نصوصه " قد أفلح في تجاوز المأزق الموضوعي الملازم للأساليب الوجدانية والمتمثل في التزلف إلى القارئ المستقبل وتزويده بما يعرفه ويؤمن به سلفا أو خدش قناعاته وثوابته الوجدانية بتزويده بما لا يريده "[20].

فالذي يسمع كلام عمر حينما كان معلما يعيش بين أهل الضيعة؛ يعلم صغارهم القراءة والكتابة، ويعلم كبارهم الشجاعة والتحدي، يتسامر معهم في لياليهم ويتسلل إلى قلوبهم شيئا فشيئا؛ يستحيل أن يتوقع ما بدر منه في آخر المطاف وهذا التناقض الحاصل في شخصية عمر هو ما يرفع درجة الإعلامية ويجعل المتلقي أكثر اندماجا مع النص أكثر من ذي قبل.

6.2.المقامية :(رعاية الموقف)situationality

لا يتحدد معنى النّص دون العودة إلى الموقف الذّي ورد فيه ، فالموقفُ هوّ الذّي يوضِّحُ أيّ لُبسٍ في النّص و هوّ الذّي يحدِّد الغاية منه و يحصر تأويلاته الممكنة ، و عليه فدِراسة معاني الكلمات تحتاجُ إلى الرجوعِ إلى السياقاتِ و المواقفِ التّي تردفها " ففرزُ المواقفِ و توزيعها في مسالك مختلفة بعضها للأشياء أو الحوادث الجديرة بالانتباه و هيّ التّي تكون ذات معنى كالإشارة إلى الشّيء أو الدّلالة على اتجاه و أخرى غير جديرة به، وهيّ التّي لا تعدّ ذات معنى كحكّ المتكلم جلده بظفره"[21] تارة دون سائر الدلالات الممكنة. فكلما وافق النّص المقام زاد في ترابطه وأحكمت نصّيته فلا تكفي البنية النّحوية أو الدلالة الداخلية بل لابدّ من دراسته على مستوى الخطاب أي النّظر إلى بنية السّياق وتفاعلها مع النّص[22]

المقامية في القصّة:

وافـق الـنّص (القصـة) المقـام الـذّي ورد فيـهِ ، فالكاتـبُ وهـو يسـتخدمُ هـذا الـنّص يعبِّر عـن التناقضات الموجودة في الحياة بين ما هوّ قيميّ تجريدي و ما هو مادي واقعي بين الأقوال والأفعال " ينبغـي للنّـص أن يتّصـــل بموقـف يكـون فيـه ، تتفاعـــل فيه مجموعة من المرتكزات و التّوقعـات و المعـارف"[23] و قـدْ اِختـار الكاتـبُ لهـذا التّقابـل الحـادّ بـين القـيم وبـين السّـياق المرافـق لـه: القريـة (الضيعة) ، والمدينة (دمشق)و تجلّت المقامية في موافقة اللّغة المستخدمة للشّخصياتِ ، بما أنّ اللغة هي تعبير عن الحياةِ الفعليّة لمستخدميها. عندما يتكلّم أهل الضيعة فلا يتجاوز كلامهم حدود ثقافتهم

البسيطة وهي تعبر عن سذاجتهم في أغلب الأحيان وأمثلة ذلك من النص قولهم: " يقول للمطر انزل فينزل "، " يأكل خروف كل يوم "

وهذا في حديثهم عن منصب الوزير، وعند كلامهم عن الهديّة قال أحدهم خروف أو عدة دجاجات". وعند كلامهم عن المشاكلِ قال أحدهم: "حدثه عن القملِ الذّي يأكلُنا". لغة رئيس المخفر ومختار الضّيعة مناسبة لدورها في القصّةِ فهما يتقربان إلى الآغا إضافةً إلى نبرةِ الاستعلاء والفوقية على أهلِ الضّيعة، وهَذا واضحٌ في عتابِهم لعمر في مثلِ قولهم: "حتَّى الآن لمْ تَذهبْ لزيارةِ الآغا"،"لا يليقُ بأُستاذٍ مثلكَ...أنْ يسهرَ مع أهلِ الضّيعة"، "أنتَ تكلّمهم كلاماً إذا سمعهُ الآغا فَسيزْعلْ".

لغة عمر تدلّ على أنَّهُ شابٌّ مثقّفٌ يَملكُ شخصيّةً قويّةً من خلالِ قولِه: "أبي وأمِّي لم يُعلِّماني اللباقة"، " لماذا أذهبُ ما دمت لا أعرِفه ولا يعرِفُني "، "الظّلم لا يدوم...كيفَ تقبلون بحياة الذُّل"

لغة أبي فيّاض تدلّ على الحكمةِ والوقار لأنَّه يؤدّي هذا الدور في القصةِ ومثال ذلك "يقولُ عن لونه الأحمر أنّه تعبنا ودمنا"، "تعالوا وكلوا الكرز وعندما تكبرون لا تنسوا طعمه"، "عمر مات"

1.6.2استراتيجية الخطاب:

بما أنّ النّص مكتوب وليس خطابا منطوقا، فقد استعمل الكاتبُ بعض الألفاظِ التّي تتعلّق باستراتيجية الخطاب ومنها "ارتبك عمر "، "قالت بصوت مرتعش"، "بلهجة مرحة "، "حدّق أهل الضيعة بوجوم وفضول"، "ران الصّمت حينا "،" نظر بحبٍّ" "بحركة فخورة" "فهزَّ رأسه موافقا" "تكلّم بصوت أجشّ "فالمتلقِّي في هذه الظروف يتحوّل إلى مبدعٍ من طرازٍ آخرَ لأنَّ عليه إعادة تخيّل الظروف المحيطة بالإبداعِ من خلالِ تخيّل ملامح الوجه وحركة الجسم وتنغيم الصّوت، والصّمت قبل الردّ وطريقة النظر...

.7.2التناص: intertextuality

ركزت لسانيات النص على علاقة النص بالنصوص التي سبقته أو تزامنت معه، فالنص لا يولد من عدم وإنّما هو تحوير لنصوص سابقة وقعت في فلكه، فارتباط النص بالحياة الفكرية والثقافية والاجتماعية هو ارتباط وثيق.

والتناص كإجراء نقدي ظهر في أوروبا ثم سافر إلى أمريكا إلى أن وصل إلى ثقافتنا العربية عن طريق الاحتكاك الثقافي وحاول بعض النقاد المحدثين تأصيل هذا المصطلح والحفر في التراث العربي ليوفقوا بينه وبين الاحتذاء أو المعارضة أو التضمين وغيرها.[24]

التناص في القصة كما هو معلوم أن المبدع لا يكتب من فراغ، وإنما التفاعل الحاصل في جعبته من قراءات هو ما ينتج نصوصه الجديدة، فأحيانا يتناص الشاعر مع نفسه (بمعني نصوص سابقة) وأحيانا مع غيره ومن مظاهر التناص في القصة.

1.7.2.تناص ديني:

تناص صريح في قوله: "كأنه عيسى النازل من السماء" وهنا يوظف الكاتب قصة الرجوع أو المخلص التي وردت في كل الديانات السماوية ـ على اختلافها ـ وهي عودة المسيح عيسى عليه السلام وقد ورد في صحيح مسلم الحديث " ...فينزل عيسى بن مريم."[25] ويكون نزوله في آخر الزمان قبيل قيام الساعة وقد وردت في النّص عندما تداول أهل الضيعة عن وظيفة الوزير فرأوه كائنا يتمتع بالقوة والرهبة وقد وُظفت توظيفا مخالفا لما هو معروف عن عيسى وقصة العودة: فعيسى يعود مُخلّصا.

2.7.2.تناص مع الثقافة الشعبية:

في مثل قوله "العين بصيرة واليد قصيرة"[26] هذا مثل شعبي مشهور على امتداد الأمة العربية وهو يعبر عن العجز والخنوع وعدم الحيل والسُّبل، حيث نفهم أنّ هذا المثل يوظف عندما يعجز الإنسان عن مدّ يد العون للآخرين، وأيضا عندما يرى المنكر والظلم ولا يقوى على تغييره وقد أحسن الكاتب توظيفه لأنّه جاء على لسان أهل الضيعة وهو يوافق حالهم ومقالهم.

يلعب التناص دوره في قصص زكريا تامر في إذكاء الدلالة الشعرية التي يسعى القاص إلى توليدها سواء أتعلق الأمر باستدعاء شخصيات من الماضي آم نصوص سابقة.

4. خاتمة:

سعى هذا البحث الى تجسيد الرؤية المتعلقة بالمقاربة النصية لنص أدبي سردي، والبحث في عوامل ترابطه وتماسكه باعتماد ما أقرته اللسانيات النصية، ممثلة في آراء العالم اللغوي "دي بو جراند ".

وتشكل هذه المعايير إجراءً نقديا يهدف إلى جعل النص هو الميدان الطبيعي الذي يستوعب كل المقولات اللسانية، والجامع لكل الخصائص الفنية للعمل الأدبي نصا وناصا وسياقا.

ومن بين النتائج التي خلصت إليها من خلال هذا البحث: أن لسانيات النص تستهدف لغة النص أثناء الاستعمال، بمعنى: إلى جانب العلاقات الداخلية المنظمة لأي لغة فهي تهتم بظروف الخطاب. تكشف العوامل التي تجعل من نص ما يمتاز بالنصية من خلالها يستطيع الباحث الوقوف على الخصائص الفنية لأسلوب الكاتب.

وبالعودة إلى المدونة فان لسانيات النص تناولت القصة بالدرس والتحليل، ووقفت على خصائص النص، وتبينت كيف برع الكاتب في الربط بين أجزائه، سواء أكان هذا الربط شكليا متصلا بالسياق، أم كان مضمونيا متعلقا بالانسجام من علاقات تنظم الأحداث والأفكار، وخاصة أن القصة فن أدبي يمتاز عادة بقصر الحجم واختزال الأحداث.

5. الهوامش:

[1] - دي بو جراند. النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ص 103

[2] - سعد مصلوح، نحو أجرومية النص الشعري محلة فصول، المجلد العاشر ص :154

[3] -أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، ط1 2001 ص، 78.

[4] - دي بو جراند المرجع السابق. ص104.

[5] - محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 91 ص 263.

[6] - محمد خطابي نقلا عن الاتساق في الانجليزية، ص 23.

[7] - زكريا تامر، دمشق الحرائق، رياض الريّس للكتب والنشر، ط03، 1994، ص30.

[8] - ينظر سعيد حسين بحيري المرجع، علم لغة النص، دار المختار، القاهرة، 2004، ص 146.

[9] - دي بو جراند، المرجع السابق، ص103.

[10] - دي بو جراند، المرجع السابق، ص103.

[11] - محمد خطابي، المرجع السابق ص 268.

[12] - محمد خطابي، المرجع السابق، ص272.

[13] - محمد مفتاح. دينامية النص تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي المغرب ط3.ص 193.

[14] - إبراهيم الجرادي . زكريا تامر مسامير في خشب التوابيت، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011، ص123.

[15] - إبراهيم الجرادي، المرجع نفسه ص 125.

[16] - إبراهيم الجرادي المرجع السابق ص 125.

[17] - إبراهيم الجرادي، المرجع نفسه ص 127.

[18] - الهام أبو غزالة علي خليل محمد، مدخل إلى علم لغة النص، مطبعة دار الكتاب، ط01، ص 189.

[19] - إبراهيم الجرادي المرجع السابق ص 119.

[20] - إبراهيم الجرادي، المرجع السابق ص 116.

[21] - ينظر الهام أبو غزالة علي خليل محمد. المرجع السابق. ص 210

[22] - ينظر: محمد الصبيحي، مدخل إلى علم النص، منشورات الاختلاف، ص99.

[23] - ينظر: دي بو جراند. المرجع السابق. ص 91

[24] - ينظر: أحمد حسن إبراهيم، أبعاد النص النقدي عند الثعالبي، مقدمة نقدية ودراسة تطبيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007، ص09.

[25] - أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري. صحيح مسلم دار الرشيد. ط 4 2010.ص812.

[26] - بحثا عن التراث العربي نظرة، نقدية منهجية، رفعت سلام، دار الفارابي للنشر والتوزيع، 1989، ص322.





مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 397- 407

ملامح نظرية الفونيم في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي

Features of phoneme theory in kitab AL-Ayn dictionary of Al-Khalil Ibn Ahmed Al-Farahidi

مريم منصوري[1] — د. عبد القادر بوشيبة[2]
mansourimeryem461@gmail.com [1] — [2]bouchiba_aek@yahoo.com

[1]مخبر المعالجة الآلية للُّغة العربية- جامعة تلمسان

المركز الجامعي- مغنية- الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/27 تاريخ القبول: 2020/10/30 تاريخ النشر: 2020/12/10





إنّ نظرية الفونيم نظرية حديثة غربية بامتياز في تقنينها، عربية في جذورها، وفي مبادئها، ونروم في هذه الدّراسة إلى الكشف عن ملامحها في أوّل معجم لغوي عربيّ عام، كانت مسألة "التّرتيب الصّوتي" أهم مبدئ تقوم عليه نظريته المعجمية، وهو "كتاب العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي، إذْ نجده قد تطرق في ثنايا معجمه إلى جلّ المبادئ الّتي سطرها الغرب حديثًا بخصوص هذه النّظرية. وقد أسفرت هذه الدّراسة على وعي العرب عامّة والخليل خاصّة بمضمون النّظرية ومبادئها، ولكن ما كان ينقصهم هو التّقنين وجمع المفاهيم وبلورتها في شكل نظريات، الأمر الّذي جعلهم في مصاف الأتباع للغرب في مسائل عدّة لجلّ العلوم.

الكلمات المفتاحية: نظرية الفونيم- الألفون- كتاب العين- الفراهيدي.

ABSTRACT:

The Phoneme Theory is a modern Western theory in its codification, yet Arabic in its origin and principles. This study aims at revealing the Phoneme Theory features in the oldest Arabic dictionary, which is Kitab-Al-'Ayn of Al-Khalil Ibn Ahmad Al-Farahidi. The "phonemic arrangement" was the core principle of Al-Khalil lexicon theory. Remarkably, most of Al-Khalil's principles were recently adopted by Western scholars. The results indicate that Arabs and Al-Khalil particularly were aware of the Phoneme Theory; however, they were unfamiliar with codifying, synthesizing concepts and formulating them into theories. This has made Arab scholars in dependency on Western sciences.

Keywords: The phoneme theory- The phoneme- The allophone- Kitab-Al-'Ayn- Al-Farahidi.

[1] المؤلف المرسل: مريم منصوري

1. مقدمة:

يُعدُّ "كتاب العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي (100- 175ه) من أهم المعاجم العربية العامّة؛ للأسباب التّالية: فهو أوّل معجم مكتمل الصّناعة ظهر في القرن الثّاني للهجرة، من منطلق أنّ نظريته المعجمية كانت مبنية على أسس ومبادئ رصينة، وجديدة الطّرح لم يسبق إليها، وبذلك خطا بالمعجمية العربية خطوة نحو الأمام، إذْ أصبح المرجع الأساسي لكلّ المعاجم الّتي ظهرت بعده، وقد كان المبدأ الصّوتي هو المنطلق الرّئيسي لبنائه، وبذلك كان للمعجم دور أساسيٌّ في التّأصيل للدّرس الصّوتي العربي.

في ضوء هذه المعطيات ارتأينا معاينة وتتبع ملامح نظرية الفونيم في هذا المعجم باعتباره مادّة دسمة للدّراسات الصّوتية من أجل الكشف عما مدى وعي الخليل بمبادئ هذه النّظرية، واستجلاء أهم النّقاط الّتي تعكس هذا الوعي، في شكل عناصر تُجيب عن الإشكال التّالي: كيف وظّف الخليل بن أحمد الفراهيدي مبادئ نظرية الفونيم في معجمه "كتاب العين"؟

والهدف من هذه الالتفاتة هو التّأصيل لنظرية الفونيم من جهة، والوقوف على جذورها الأولى من جهة أخرى، بتتبع ملامحها في أوّل مصنّف مكتمل الصّناعة، أسّس للمعجمية ولعلم الأصوات في الآن ذاته، كل ذلك من خلال الوقوف أولًا على مفاهيم تخص النّظرية بوصفها وتحليل عناصرها؛ لنستخلص بعدها أهم المبادئ والأسس الّتي قامت عليها من منطلق الزّوايا المختلفة الّتي تناولتها، لنصل إلى لبّ الدّراسة بتتبع أهم الإشارات والمفاهيم الّتي جادت بها قريحة الخليل بن أحمد الفراهيدي في هذا المضمار، لنختم كلّ ذلك بفكرة عامّة تلخص مضمون المقال وتُجيب عن الإشكالية المطروحة بصورة واضحة.

2. مفاهيم أساسية لنظرية الفونيم:

يُعدّ الفونيم من المصطلحات الّتي نالت قسطا وافرًا من الاهتمام، إذ تناوله الباحثون بالدّراسة والتّحليل من عدّة نواحي ومن وجهات نظر مختلفة نعرضها فيما يلي باختصار شديد؛ لأنّها جدّ مهمّة لاستجلاء المبادئ العّامة لنظرية الفونيم. وقبل البدء نشير إلى قضية مصطلح الفونيم أو نظرية الفونيم؟

الفونيم هو مصطلح لكنّ مضمونه فكرة واضحة مكتملة لها أتباعها ممّا جعلها تتبلور في نظرية لها أسسها ومبادئها.

والفونيم في صورته العّامة: «إحدى وحدات الكلام الصّغرى»[21]، وهو تعريف لغوي كما أشار إلى ذلك "غازي مختار طليمات". أمّا اصطلاحًا فهو: «صوت لغويٌّ يُشكّل جزءًا دلاليًّا في لغة ما، ويُمكّن المتكلم لتلك اللُّغة أن يُميّز بين مفرداتها»[3].

وعليه، فالفونيم هو أصغر وحدة لغوية، تُميّز بين المفردات في اللُّغة المعيّنة، وهو العنصر الأساس الّذي يُشكل الكلمات والجمل، وقد عرّفه العلماء من وجهات نظر مختلفة.

1.2 اتّجاهات العلماء في تعريف الفونيم:

يعرّف الفونيم من النّاحية العقلية والنّفسية بأنّه: «صوت نموذجيٌّ يهدف المتكلم إلى نطقه، ولكنّه ينحرف عن هذا النّموذج إمّا لأنّه من الصّعب أن يُنتج صوتين مكرّرين متطابقين، أو لنفوذ الأصوات المجاورة»[4]؛ بمعنى أنّ الفونيم صوت أساسيٌّ والأصوات المنطوقة والمجسدة بالفعل هي تنوعات صوتية له فقط.

ومن النّاحية الوظيفية يعرّف "تروبتسكوي" (Troubetskoï) (ت1929م) الفونيمات بأنّها: «الكيانات الصّياتية الّتي لا يُمكن تقسيمها من وجهة النّظر اللُّغوية إلى كيانات متتابعة أصغر»[5]، كما يصرّح قائلا بأنّها: «علامات مميّزة»[6].

ويُفهم من هذا الاتّجاه أنّ الفونيم هو أصغر وحدة في اللّسان المدروس ولا يُمكن تقسيمه إلى وحدات أصغر وله خاصية التّمييز بين الكلمات.

وقد توسّع "تروبتسكوي" في تحليل فِكرته عن "الفونيم"، وانتهى إلى أنّ الأساس في تعريفه يجب أن يكون "وظيفيًا" يُميّز بين الكلمات، لذا صاغ ثلاث قواعد يُمكن تطبيقُها على اللُّغة العربية؛ وهي:

القاعدة الأولى: إذا كان الصّوتان في نفس اللُّغة، ويظهران في نفس الإطار الصّوتي، وإذا كان من الممكن أن يحلّ أحدهما محل الآخر دون أن ينتج عن هذا التّبادل اختلاف في المعنى، حينئذٍ يكون هذان الصّوتان صورتين اختياريتين لوحدة أصواتية واحدة، أي لفونيم واحد[7].

ومن تطبيق هذه النّظرية ننظر إلى النُّطق القرآني للسّين في (مسيطر)، نجدها أحيانًا تأتي مرققة، وأحيانًا أخرى مفخمة في شكل "صاد"، وهي أصلًا "سين"، فالصّورتان إذن هما تنوعان لوحدةٍ واحدةٍ، ما دام التّغيير لم يترتب عليه اختلاف في المعنى[8].

القاعدة الثّانية: إذا جاء صوتان في نفس الموقع الصّوتي، ولا يُمكن أن يُستبدل أحدهما بالآخر دون أن يتغيّر معنى الكلم، فهذان الصّوتان هما تأديتان لفونيمين مختلفين[9]. ومن ذلك: "نام" و"نال"، فالميم فونيم، واللّام فونيم؛ لأنّ "الميم" و"اللّام" تأديتان لفونيمين مختلفين.

القاعدة الثالثة: إذا كان صوتان متقاربين مخرجًا أو صوتيًا، ولا يقعان أبدًا في نفس السّياق من الحروف، فهما تأديتان تركيبيتان لفونيم واحد[10]، بمعنى أنّ الفونيم الواحد يُنطق بأشكال مختلفة بحسب البيئة الصّوتية الّتي يكون فيها.

وقد أطلق "تمام حسّان" على هذه الفكرة مصطلح (التّخارج) بين أعضاء الوحدة، فالنّونات المختلفة متخارجة من حيثُ الموقع؛ لأنّ لوحدة النّون تنوعات كثيرة يظهر كل منها في موقع معيّن[11].

فالنّون في "إن تَاب" تختلف عنها في "إن طَاب" وهكذا، وكذلك فونيم الفتحة في "التّاء" يختلف عنها في "الطّاء" فالأولى مرققة والثّانية مفخمة.

وعلى الرّغم من أنّ "تروبتسكوي" يُصرُّ على تعريف "الوحدة الأصواتية": أي "الفونيم" تِبعًا لوظيفته إلّا أنَّهُ يعتمد على تحديد الجانب العُضوي والسّمعي في وصفه[12].

فللوحدة الأصواتية إذن ملامح تمييزية (من حيثُ المخرج والصّفات) في حالتها المفردة كما هو وارد في كتب الأصوات عامّة، وورود الفونيمات في سياقات مُتنوعة يجعلها تُحافظ على ملامحها في سياقات معيَّنة، وتتغيّر في سياقات صوتية أخرى؛ وذلك بحسب الأصوات المجاورة لها.

أمّا من النّاحية الفيزيائية المادية فيُعرّفه "دانيال جونز" (Danial jones) (ت1967م) بأنّه: «عائلة من الأصوات في لغة معينة، متشابهة الخصائص، ومستعملة بطريقة لا تسمح لأحد أعضائها أن يقع في كلمة في نفس السّياق اللُّغوي، الّذي يقع فيه الآخر»[13].

وأساس هذا التّعريف أنّ هناك تشابه صوتي بين عائلة الفونيم الواحد، وعدم تبادل المواقع بين هذه الصّور، ونمثل لذلك بالنّون في العربية كما أشرنا سابقًا؛ فهي أعضاء لفونيم واحد صورته الكتابية "ن"، ولكن أي نون لا تقع مكان النّون الأخرى، فالنّون عند النّطق بها في (إنّ طَابَ) تختلف عنها في (إنْ تَابَ) وتختلف أيضًا عنها في (أَنْبِئْهُمْ).

وآخر اتّجاه هو الاتّجاه التّجريدي فيرى أنصاره أنّ: «الفونيم هو شيء تجريديٌّ ولكنّه يتحقّق في أصواته»[14].

وفكرة هذا الاتجاه أنّ الفونيم هو الأصل والأساس الّذي تتعدّد صوره في الواقع، أي في النّطق.

وقد أضاف "سمير استتيه" اتّجاهًا تكامليًا حاول أن يجمع فيه بين كل الاتّجاهات ليخرج بتعريف شامل للفونيم بأنّه: «وحدة صوتية ذات وجود ذهني، له تحقّق على مستوى النّطق والبناء، قابل للتّوظيف الدّلالي أو الإشاري بما يقتضيه النّظر الاجتماعي في المحيط اللُّغوي الواحد»[15].

وعليه، فالفونيم لا وجود له، بل يظهر في شكل تنوعات صوتية يحدّدها السّياق الّذي ترد فيه، ويرمز لكل صوره المحققة في الواقع؛ أي في الجانب المنطوق برمز واحد، وتسمى تلك التّنوعات بالألفونات (Allophones)، وتعرف بأنّها: «كل مظهر مادّي مختلف للفونيم»[16]، وبذلك فالسّياق الصّوتي الذي يرد فيه الفونيم هو الذي يحدّد نوع الألفون، وبالتّالي فهو جزء منه.

وانطلاقا ممّا سبق: «يمكننا أن نعتبر مصطلح "حرف" في اللُّغة العربية، مقابلًا لمصطلح "فونيم" في اللُّغة الإنجليزية، كما يُمكننا أن نعتبر مصطلح "صوت" في اللُّغة العربية مقابلًا لمصطلح "ألفون" في اللُّغة الإنجليزية»[17]، وهذا ما يؤكد وعي العرب بمضمون النّظرية الّتي عبروا عنها بمصطلحات خاصّة بالبيئة العربية، ولكن محمولاتها الدّلالية لا تختلف عنها.

وما يلاحظ أنّنا ركّزنا الحديث عن الصّوامت، ولكنّ تجدر الإشارة إلى أنّ ما ذكرناه عن الصّوامت ينطبق أيضًا على الصّوائت، ونمثل لذلك بالفتحة، إذْ تختلف في نطقها بحسب موقعها في الكلمات وبحسب الصّوت المرافق لها، فالفتحة في الظّاء مثلًا تختلف عنها في الباء باعتبار الأولى مفخمة والثّانية مرققة، فالفتحة فونيم تتعدّد صوره عند النّطق وبحسب الحرف المرافق، والسّياق الذي يرد فيه.

2.2 بداية فكرة الفونيم:

الفونيم هو مصطلح غربي وحديث إلّا أن فكرته قديمة جدًّا «أدركها العرب وغيرهم من الأمم، وإن بصور غائمة لا تُؤهل نفسها لأن تكون نظرية واضحة صالحة للتّطبيق والتّحليل الصّوتي»[18].

وتُعدُّ الألفبائيات في اللُّغات مظهرًا ووعيًا بفكرة الفونيم، فإذا رجعنا إلى «الألفباء السّنسكريتية نجدها قد أُقيمت على أساس فونيمي»[19]، وكذلك الألفباء العربية لو أمعنا النّظر فيها نجدها ترمز للوحدات الصّوتية ولا تُفرّق بين رموز الأصوات إذا لم يكن الفرق بينها فرقًا وظيفيًا؛ بمعنى أنّها لا تفرق بين اللام المفخمة واللام المرققة بل ترمز لهما برمز واحد وهو (ل)، وبذلك فهي أيضًا قد أقيمت على أساس فونيمي.

وممّا سبق، نستنتج أنّ العرب القدامى كانوا على وعي بفكرة الفونيم، ولكنّها لم تظهر إلى الوجود كنظرية لها أسسها ومبادئها إلّا في العصر الحديث حين اتّسعت الدّراسات وتعمقت لذا «تعدُّ نظرية الفونيم من النّظريات الحديثة»[20]، وبذلك قد نال الفونيم حظه من بين الدّراسات على يد رواد عاشوا في أواخر القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر؛ نذكر منهم ما يلي[21]:

- هنري سويت (Henry Sweet) (ت1912م).

-جون بودوين ديكورتيني (Jan Baudoin de courteney) (ت1929م).

-جوست وينتر (Jost Winter) (ت1929م).

وبذلك فنظرية الفونيم هي نظرية غربية من منطلق أنّهم نظّروا لها ووضعوا حدودها، ووضعوا مصطلحاتها، ولكن هذا لا ينفي وعي العرب بمضمونها قبل ذلك بقرون.

3 .2 خصائص الفونيم:

اتّفق الدّارسون على خاصيّتين مهمّتين للفونيم هما[22]:

* إنّ الفونيمات جزء من نظام اللُّغة المعينة، إذْ تختلف في عددها وخواصها من لغة إلى أخرى، ومن ثمة لا مجال لقياس فونيمات لغة على فونيمات غيرها من اللُّغات.

* إنّ البحث في الفونيمات ينصرف بتمامه إلى اللُّغة المنطوقة، إذْ هي وحداتها الصّوتية. أمّا اللُّغة المكتوبة فوحداتها هي الرُّموز الموضوعة لترجمة المنطوق، وتُسمى (graphemes).

3. مبادئ وأسس نظرية الفونيم:

من خلال استقصائنا لمباحث نظرية الفونيم ودراسة جزئياتها، تبيّن لنا أنّها ترتكز على مجموعة أسس واضحة المعالم نوجزها في النّقاط التّالية:

3. 1 هل نقيس فونيمات لغة على فونيمات لغة أخرى؟

الفونيم هو أصغر وحدة صوتية في اللّسان المدروس، سواءً أكان اللّسان عربيًا أم أجنبيًا، مع ضرورة دراسته في كلّ لغة على حدة؛ لأنّ لكل منها خصائصها ومميزاتها الّتي تنفرد بها عن الأخرى، إذْ نجد بعض الأصوات في لغة لا يفرقان بين معانيها في حين نجدها في لغة أخرى لها خاصية التّمييز بين معاني الألفاظ، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر نجد: «(k) و(q) لا يفرقان بين المعاني في الإنجليزية، فلا يعتبران فونيمين مختلفين، ولكنّهما يفرقان بين المعاني في العربية، ولذا يجب اعتبارهما فونيمين مختلفين في العربية»[23]، وهذا يُؤكد ضرورة دراسة الفونيم في كلّ لغة على حدة.

3. 2 الفونيم أساس تكوين الكلمات والجمل:

الفونيم هو جزء من النّظام اللُّغوي؛ بمعنى هو الحجر الأساس الذي تنبني على أساسه الكلمات والجمل، فالعبارات، ثم النّصوص، فكلمة (دَرَسَ) تتكون من ستة فونيمات: الدّال، والفتحة، والرّاء، والفتحة، والسّين، والفتحة، وهكذا تتكون الجمل....

الفونيمات ← الصوامت (فونيم الألف- فونيم الباء-...)
الفونيمات ← الصوائت (فونيم الفتحة- فونيم الفتحة الطّويلة- .....)

وتسمى بالفونيمات التّركيبية أو الفونيمات الخطّية، وهي: «التي تكون جزءًا من أصغر صيغة لغوية ذات معنى، منعزلة عن السّياق، ويُؤدي تغييرها إلى تغيير دلالة الصّيغة ومعناها»[24].

ولكلّ فونيم تركيبيٍّ ملامحه التّمييزية الخاصة به في حالته المفردة، والّتي قد يعتريها بعض التّغيير داخل التّركيب، وذلك بفعل التّأثر والتّأثير بين الأصوات المجاورة، ممّا ينتج عنه تنوعات صوتية لفونيم واحد.

فالفونيم إذن هو مجموعة من التّنوعات الصّوتية الّتي يحدّدها السّياق الذي ترد فيه، بمعنى أنّه يظهر في الجانب المنطوق في شكل تنوعات صوتية (ألفونات)، إذْ تتأثر الأصوات بعضها ببعض وينتج عن هذا التأثر بعض التّغييرات الّتي تتلخص في مبدأ المماثلة، وفيما يلي أمثلة تجسد ذلك بوضوح.

فالمماثلة تعرّف بأنها: «تأثر الأصوات المتجاورة بعضها ببعض، تأثرًا يُؤدي إلى التّقارب في الصّفة أو المخرج؛ تحقيقًا للانسجام الصّوتي، وتيسيرًا لعملية النّطق، واقتصادًا في الجُهد العضلي»[25].

ونمثل لذلك بلام التّعريف وتأثرها ببعض الأصوات القريبة منها مخرجا الّتي ترد بعدها، وهذه الأصوات هي: التّاء، والثّاء، والدّال، والذّال، والرّاء، والزّاي، والسّين، والشّين، والصّاد، والضّاد، والطّاء، والظّاء، واللّام، والنّون[26]، ونمثل لذلك بكلمة (الطّالب)؛ فلام التّعريف لا تنطق بل تدغم في الطّاء، وهي في الأصل (فونيم اللّام)، ولكن التّجسيد في الواقع والنّطق بها تأثر بالصّوت المجاور لها وهو الطّاء، والأمر يختلف مع كلمة (الكتاب)؛ فاللام تنطق وتُجسد في الواقع.

وعليه، ففونيم اللّام في (الطّالب) و(الكتاب) له رمز كتابيٌّ واحد، لكنّها في النُّطق تتجسد في شكل تنوعات صوتية.

3 .3 للفونيم دور في تغيير معاني الكلمات:

للفونيم ميزة تغيير معاني الكلمات عن طريق التّبادل، فالوحدة المعجمية (مال) تختلف عن (نال) من حيث المعنى؛ بفضل وجود فونيم (السّين) في الكلمة الأولى ووجود فونيم (النّون) في الكلمة الثّانية، كما أنّ حركة أو صائت له دور في تغيير المعنى أيضًا.

4. ملامح نظرية الفونيم في كتاب العين:

يُعدُّ كتاب العين أوّل معجم عربيّ في تاريخ البشرية، من صنع العالم الفذّ "الخليل بن أحمد الفراهيدي"؛ العالم النّحوي والأديب، ومؤسس علم العروض، وعالم بالرّياضيات أيضًا، وقد ساعدته معرفته بكلّ تلك العلوم على الظّفر بإنجاز أوّل معجم عربيّ ناضج حاول فيه جمع اللُّغة بطريقة إحصائية رياضية، طريقة عجيبة لم يسبق إليها، على الرّغم من بعض الإشاعات في نسبة كتابه ليس مجالنا هذا للتّفصيل فيها.

وقد كان وعي "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الصّوتي رغم تقادم الزّمن وعيًا دقيقًا محكمًا ومبررًا، حيثُ نجده قد أشار إلى أغلب المسائل الصّوتية الّتي توصلت والتفتت إليها الدّراسات الحديثة الغربية وقننتها وجعلت لها ضوابط ومصطلحات جديدة.

ومن هذا المنطلق، وبعد الإطلالة الخفيفة بخصوص نظرية الفونيم وتسطير مبادئها، نُشير إلى ملامح هذه النّظرية في كتاب العين، ونبيّن مفاهيم الخليل لمصطلحاتها، وكيفية توظيفه لمبادئها في ثنايا معجمه، بمعنى أنّنا نبيّن كيف ضمّن الخليل مبادئ النّظرية الّتي نحن بصدد دراستها في نظريته المعجمية -والّتي غالبا ما توضّح في مقدمة المعجم-، وفي المقابل نقف على كيفية تطبيقه لها في ثنايا معجمه، وهذا ما سنبيّنه بذكر نماذج واضحة تعكس مبادئ النّظرية بجلاء ووضوح.

4. 1 تحديد الخليل عدد فونيمات اللُّغة العربية وأبنيتها:

الفونيم أصغر وحدة صوتية في اللّسان المدروس، وقد حدّد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الحروف العربية، حيثُ نجده يقول: «في العربية تسعة وعشرون حرفًا: منها خمسة وعشرون حَرفًا صِحاحًا لها مدارج، وأربعة أحرف جُوف وهي: الواو والياء والألف اللّينة والهمزة»[27]، كما حدّد عدد الأبنية بقوله: «كلامُ العرب مبنيٌّ على أربعة أصناف: على الثُّنائيّ والثُّلاثيّ، والرُّباعيّ، والخماسيّ»[28].

وعليه، فبعد أن حدّد "الخليل" عدد الأصوات وعدد الأبنية الممكنة في اللُّغة العربية صرّح قائلًا: «فهذه تسعة وعشرون حرفًا منها أبنية كلام العرب»[29].

فالحروف إذن هي الحجر الأساس لبناء الكلمات والجمل والنّصوص بمعية الصّوائت الّتي لها دور رئيسيٌّ في عملية النطق، فهي تُخرج الصّوامت من سكونها، والخليل جعل أوّل مبدأ من مبادئ نظريته المعجمية هو تحديد فونيمات اللُّغة العربية، وعدد أبنيتها الممكنة.

ونمثل لذلك بكلمة "عَلِمَ"؛ إذْ تحتوي على ستة فونيمات هي: العين واللّام والميم (صوامت)، والفتحة والكسرة والفتحة (صوائت) على التّرتيب.

4. 2 إشارات الخليل لدور الفونيمات في تغيير معاني الكلمات:

إنّ للفونيم دور في تغيير معاني الكلمات وتوليدها وذلك عن طريق التّبادل، ونمثل لذلك من كتاب العين بالوحدتين المعجميتين التّاليتين (نَزَفَ) و(نَزَمَ)، إذْ التّغيير في الحرف الأخير فقط أدّى إلى تغيير في دلالتهما، فنجد "الخليل" يقول في (نَزَفَ): «النَّزْفُ: نزح الماء من البئر أو النّهر شيئًا بعد شيء، والنَّزْفُ: الدَّمعُ»[30]، أمّا في (نَزَمَ)، فيقول: «النَّزْمُ: شدّة العضِّ»[31]، فبفضل وجود فونيم "الفاء" في الكلمة الأولى، ووجود فونيم "الميم" في الكلمة الثّانية نتج لنا وحدتين معجميتين مختلفتين في المعنى، وتوجد أمثلة كثيرة في المعجم ولكنّنا اكتفينا بمثال واحد.

وفي هذه النّقطة تظهر بجلاء ووضوح أثر الدّراسات الصّوتية على الصّناعة المعجمية؛ إذْ لنظرية الفونيم فائدة معجمية؛ لأنّ إبدال فونيم بفونيم ينتج لنا وحدة معجمية جديدة أو صيغة مختلفة أو وظيفة مغايرة[32]، وبذلك فقد فطن الخليل لهذه الفائدة منذ القرن الثّاني للهجرة.

كذلك تظهر مسألة تغيير معاني الكلمات عن طريق التّبادل في "فكرة التّقليبات" التي نادى بها الخليل واعتمدها كمبدأ أساسيٍّ من مبادئ نظريته المعجمية، والّتي على أساسها حدّد لكل بناء عدد الصّور الممكنة، إذْ نجده يقول: «اعلم أنّ الكلمة الثُّنائية تتصرّف على وجهين، والكلمة الثّلاثية تتصرف على ستة أوجه، والكلمة الرّباعية تتصرّف على أربعة وعشرين وجهًا، والكلمة الخماسية تتصرَّفُ على مئة وعشرين وجهًا»[33]، وبعد ذلك يُحدّد المستعمل من المهمل في ضوء الصُّور الممكنة من كلام العرب، ونمثل لذلك بالجذر الثلاثي (سلم) الذي له ست صور هي: (سلم- سمل- لسم- لمس-

مسل- ملس)، وإذا تتبعنا معاني كل واحدة فسنجدها تختلف عن معنى الأخرى رغم اشتراكهم في الحروف؛ وبذلك فموقع الحرف من بنية الكلمات له دور في تحديد معانيها.

3.4 إشارات الخليل للتّنوعات الصّوتية لفونيم واحد في كتاب العين:

ذكرنا بأنّ الفونيم يظهر في شكل تنوعات صوتية يحدّدها السّياق الذي ترد فيه، وقد أشار الخليل إلى هذه النقطة من خلال حديثة عن تأثر الأصوات بعضها ببعض ويمكن أن نمثل لذلك بظاهرة الإدغام في الثّلاثي المضعف: مدّ، وشدّ...فأصلهما: مدد، وشدد.

كما أشار إلى الأصوات التي لا تجتمع في كلمة واحدة بقوله: «إنّ العين لا تَأْتَلِف مع الحاء في كلمة واحدة لقُرب مَخْرَجَيْهما إلّا أن يُشْتَقَّ فِعلٌ من جمع بين كلمتين مثل (حَيَّ على) كقول الشاعر: ألا رُبَّ طَيف بَاتَ منك مُعَانِقِي إلى أن دَعَا داعي الفَلاحِ فَحَيْعَلا.

فهذه كلمة جُمِعَتْ من (حَيَّ) ومن (عَلَى) وتقول منه: (حيعل) يُحَيْعِلُ حَيْعَلَة»[34].

ويواصل الخليل حديثه في هذا المضمار عن الكلمة العربية، وكيفية تمييزها عن الكلمات المحدثة والمبتدعة بقوله: «فإن وردت عليك كلمة رباعيّة أو خماسيَّة معرّاة من حروف الذَّلَق أو الشّفوية ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان أو فوق فاعلم أنّ تلك الكلمة محدثة مبتدعة، ليست من كلام العرب»[35].

وعليه، فالخليل بن أحمد الفراهيدي بيّن بوضوح ظاهرة اجتماع الفونيمات بعضها ببعض، والظّواهر الّتي تنتج أو تترتب على ذلك، ومنه فقد التفت إلى ما جاءت به نظرية الفونيم دون التّصريح بذلك بل تظهر في شكل ومضات تحتاج إلى تدبر وتمعن.

*نُشير كذلك في هذا الباب إلى قضية المصطلحات، فالفونيم باصطلاح الغرب هو الصّوت باصطلاح العرب أي الجانب المنطوق، والذي عبّر عنه "الخليل" بالحرف، فقد «نظر إلى الحروف على أنّها أصوات تخرج من جهاز النّطق ففكر بعمق في ترتيبها على أساس مخارجها من الجهاز الصّوتي، وذلك بابتداع طريقة علمية توصل إليها الخليل قائمة على تحليل أصوات الكلمة ومشاهدتها في طريقة إخراجها، وتذوقها حرفًا حرفًا»[36]، وقد أهداه فكره إلى طريقة جريئة للتّعرف على مخارج كل حرف من الحروف العربية وذلك بأن «يفتح فاه بالألف، ثم يظهر الحرف نحو أَبْ، أَتْ، أَحْ، أَعْ، أَغْ، فوجد العين أدخل الحروف في الحلق، فجعلها أول الكتاب، ثم ما قرُب منها فالأرفع، حتى أتى على آخرها وهو الميم»[37].

ويُفهم من قول الخليل أنّه عبّر عن الصّوت أي الفونيم بمصطلح "حرف"، وكان يقصد الجانب المنطوق.

وبعد رصد المفاهيم والأمثلة وتحليلها يظهر بوضوح أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي كان على وعي بكل جزئيات نظرية الفونيم، ولكن تجدر الإشارة أنّه لم يذكرها هكذا كعنوان بارز في مقدمته أو في معجمه، بل كانت في شكل ومضات يفهمها كل من كان على وعي بالنّظرية ومبادئها وأسسها.

وباعتبار أنّ العديد من العلماء قد اتّبعوا الخليل في أسس نظريته المعجمية كالقالي (ت365هـ) في بارعه، والأزهري (ت370هـ) في تهذيبه، وابن سيده (ت458هـ) في محكمه....، وآخرون ذهبوا مذهبه في تأثر الأصوات بعضها ببعض كسيبويه (ت180هـ)، هذا يدّل على أنّ العديد من العلماء العرب القدامى كانوا على وعي بمضمون نظرية الفونيم، وتتجلى في مباحث متناثرة في كتبهم أو في مساهماتهم العلمية.

5. خاتمة:

ممّا سبق يُمكن أن نستنتج النّقاط التّالية:

*الفونيم هو الصّوت النّموذجي والأساس، ويتحقق في الواقع المنطوق في شكل تنوعات صوتية يُحدّدها السّياق والأصوات المجاورة له.

*تستند نظرية الفونيم على مبادئ رصينة كانت لها إشارات عند القدماء؛ من أهمها أنّ الفونيم يدرس في كلّ لغة على حدة، وكذلك له دور في تغيير معاني الكلمات، ويتحقق في شكل ألفونات.

*تُعدُّ نظرية الفونيم من النّظريات الّتي يعتمد على مبادئها المعجمي في بنائِه وصناعته لمعجمه.

*وعي الخليل بن أحمد الفراهيدي وفهمه العميق لمبادئ نظرية الفونيم؛ فبناؤه لكتابه العين على أساس صوتي وحصره اللُّغة بطريقة إحصائية رياضية، وكذلك مسألة التّقليبات أكبر دليل على فهمه لهذه النّظرية.

*تظهر مبادئ نظرية الفونيم في النّظرية المعجمية للخليل في كتابه العين من خلال تحديده لعدد فونيمات اللُّغة العربية وأبنيتها الممكنة، وكذلك في فكرة التّقليبات وتأثر الأصوات بعضها ببعض وما ينتج عنها من تغيرات.

*الفونيم هو الجانب المنطوق الذي عبّر عنه الخليل بالحرف.

*وكخلاصة عامّة: فإنّ معظم المسائل التي تطرقت إليها الدّراسات الصّوتية الحديثة لها جذور عربية خالصة كان رائدها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

6. الهوامش:

[1] طليمات، غازي مختار، (2000م)، في علم اللُّغة، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ص150.

[3] الطّياري، انتصار محمد، (2018م)، نظرية الفونيم في اللُّغة، المجلة الجامعية، مج: 2، ع: 29، 20، ص58.

[4] عمر، أحمد مختار، (1997م)، دراسة الصّوت اللُّغوي، عالم الكتب، القاهرة، ص175.

[5] علي، محمّد محمّد يوسف، (2007م)، المعنى وظلال المعنى: أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، طرابلس، ص246.

[6] حسّان، تمام، (1990م)، مناهج البحث في اللُّغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص130.

[7] ينظر: الحاج صالح، عبد الرّحمن، (2012م)، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربية، مورفم للنّشر، الجزائر، ج2، ص244.

[8] ينظر: مالمبرج، بريتيل، علم الأصوات، تر: عبد الصّابور شاهين، مكتبة الشّباب، القاهرة، ص239،238.

[9] ينظر: المرجع نفسه، ص239.

[10] ينظر: الحاج صالح، عبد الرّحمن، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربية، ج2، ص245.

[11] ينظر: حسّان، تمام، مناهج البحث في اللُّغة، ص127.

[12] ينظر: مالمبرج، بريتيل، علم الأصوات، ص240.

[13] الهنساوي، حسام، (2005م)، الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ص159.

[14] عمر، أحمد مختار، دراسة الصّوت اللُّغوي، ص199.

[15] استتيه، سمير، (2008م)، اللّسانيات: المجال، والوظيفة، والمنهج، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، ص78.

[16] عبد الجليل، عبد القادر، (1998م)، الأصوات اللُّغوية، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ص113.

[17] النّوري، محمّد جواد، (1996م)، علم الأصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمّان، الأردن، ص121.

[18] بشر، كمال، (2000م)، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص493.

[19] عمر، أحمد مختار، (1972م)، البحث اللُّغوي عند الهنود وأثره على اللُّغويين العرب، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ص26.

[20] السّعران، محمود، علم اللُّغة: مقدّمة للقارئ العربي، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، ص195، 136.

[21] ينظر: عمر، أحمد مختار، دراسة الصّوت اللُّغوي، ص168، 169.

[22] ينظر: بشر، كمال، علم الأصوات، ص495.

[23] المصدر نفسه، ص180.

[24] الهنساوي، حسام، الدّراسات الصّوتية عند العلماء العرب والدّرس الصّوتي الحديث، ص165.

[25] حسان، فدوى محمّد، (2011م)، أثر الانسجام الصّوتي في البنية اللُّغوية في القرآن، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ص67.

[26] الخُضري، محمود خليل، (1999م)، أحكام قراءة القرآن، تع: محمّد طلحة بلال منيار، دار البشائر الإسلامية، ص202.

[27] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، دار مكتبة هلال، ج1، ص57.

[28] المصدر نفسه، ج1، ص48.

[29] نفسه، ج1، ص58.

[30] نفسه، ج7، ص373.

[31] نفسه، ج7، ص376.

[32] ينظر: عمر، أحمد مختار، دراسة الصّوت اللُّغوي، ص277.

[33] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج1، ص59.

[34] المصدر نفسه، ج1، ص60.

[35] نفسه، ج1، ص52.

[36] محمود، حلمي السّيد أبو حسن، (2002م)، مقدمات معاجم الأبجدية حتى نهاية القرن الرّابع الهجري (دراسة وتطبيقا)، التّركي للكمبيوتر وطباعة الأوفست، طنطا، ص54.

[37] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج1، ص47.


مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 408- 418

مناهج اللغة العربيّة في ضوء تعليمية اللغة

Arabic language curricula under the light of didactics

حلابي حورية[1] ، مرتاض عبد الجليل[2]
halabihouria@gmail.com[1] ، Mortadabdeljalil@yahoo.com[2]
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/23 تاريخ القبول: 2020/10/20 تاريخ النشر: 2020/12/10





يبرز المقال أهمّية حقل تعليميّة اللّغة العربية، لما له من فاعليّة في توجيه المعلّم والمتعلّم، ولتصنع لنا متمدرسا يُسهم في إنتاج المعرفة. فتحوّلت بوصلة العمليّة التّعليميّة من المعلّم إلى المتعلّم، وهذا لا يتأتّى إلاّ بجودة مناهج اللّغة: الّتي تمثّل الأساسات الّتي تنبني عليها كلّ العمليّات التّعلّميّة والتّعليميّة. فهو جزء من المشروع التّربوي، ونجاح العمليّة التّعليميّة مرتبط ببناء مناهج سليمة لتدريس اللّغة العربية، ولأنّ اللّغة الأمّ لسانٌ وثقافة، فلابدّ من مراعاة قاعدة بناء المناهج الّتي ترتكز على مقوّمات الأمّة، ومن المؤكد أنّ اللّغة لا تحقق الازدهار المطلوب إلاّ بنجاح العملية التعليمية وبالاعتناء بالمناهج التربوية الّتي تقودنا إلى تعليم ذي جودة عالية.

الكلمات المفتاحية: تعليميّة اللّغة العربيّة ، المعلّم ، المتعلّم، العمليّات التّعليميّة التّعلّميّة ، المناهج.

ABSTRACT:

This article highlights the interest that the educational field has in the Arabic language, due to its effectiveness in guiding both the teacher and the learner, to create for us an educator who contributes to the production of knowledge, so the compass of the educational process has been transformed from the teacher to the learner. This can only come with quality Language curricula which represent the foundation upon which all educational processes are built.

It is certain that the language does not achieve the required prosperity without the success of the educational process that lead us to a high-quality education.

Keywotds: Arabic language teaching, teacher, learner, educational learning processes, curricula.

[1] المؤلف المرسل : حلابي حورية

1. مقدمة:

اللّغة هي الخصّيصة المميّزة للإنسان، بها يعبّر عن ذاته بكلّ مكوّناتها، وبها يفكّر، ومن خلالها يتواصل مع غيره، وبواسطتها يؤثّر في غيره ويحمله على الاستجابة له، واللّغة الأمّ لسانٌ وثقافة، متى فقدها المرء فقد جانبا من هويّته، ولولا اللّغة لما استطاع الإنسان أن يبني حضارة، أو يطوّر علما، أو ينشئ أدبا وفنا. وهذا لا يتأتّى إلا بجودة التّعليم.

منذ ظهور علوم التّربية، والبحث متواصل من أجل عقلنة وترشيد العمليّة التّعليميّة التعلّميّة، فقد استفادت هذه الأخيرة بالفعل، في كثير من جوانبها، ممّا وصلت إليه الدّراسات والأبحاث في عدد من فروع علوم التربية، خاصّة ما يتّصل منها بشكل مباشر بالفعل التعليمي وبشروط إنجازه. وهكذا تمّ استثمار معطيات فلسفة التربية في تحديد هدف التربية وقيمتها وإمكاناتها وحدودها، كما تمّ استثمار معطيات سيكولوجية التربية في تحديد أساليب التّعامل مع المتعلّم. كل هذه الاستثمارات وغيرها، انعكست على العمل التّعليمي داخل القسم، فصار لزاما على الدّارسين والممارسين لعملية التعليم، أن يتمثّلوا عددا من المفاهيم والتّصورات الّتي تستند إليها الممارسة التّعليمية على ضوء التّعليميّة.

تلعب منهجيّة التّدريس دورا هامّا في نقل المعرفة والمهارات إلى المتعلمين. ومن الجليّ، أنّ فعاليّة المعارف والمهارات تعتمد اعتمادا كبيرا على المنهجيات المستخدمة في التدريس. فما التّعليميّة وما علاقتها بالبيداغوجيا؟ وأيّ منهاج دراسيّ كفيل بالنّهوض بتدريس اللّغة العربيّة وفق مناخ تعليميّ ملائم؟

2. ماهيّة التّعليميّة

لم يعد الاهتمام في مجال التّربية ينصبّ على شحن الأذهان بالمعلومات والمعارف فحسب، بل بدأ التّركيز على كيفية تجاوز هذا الجانب إلى تمكين المتعلّم من التّفكير وحلّ المشكلات، وهذا الأمر جعله شخصًا نشِطًا في الفعل التّربوي، من هنا بدأت القفزة النّوعيّة الّتي عرفتها مجالات التّربية، وتطوّرت المفاهيم لتصبح أكثر دقّة وعلمية، ومنها نجد مصطلح التعليمية الّذي أصبحنا لا نقرأ مقالا عن التربية أو التعليم إلاّ ونجده ضمن المفاهيم الأساسية والمتداولة.

التّعليمية تطرح مشاكل معرفيّة (ابستمولوجيّة) منها ما يرتبط بدلالة المصطلح، بينما يعود بعضها الآخر إلى المنزلة الّتي تحتلّها أو الّتي ينبغي أن تحتلّها في حقل المعرفة التربوية. فقد عبر غاليسون عن وضعية التعليمية بقوله (إنّ من بين جميع المصطلحات الخاصة بالتعليم، تعدّ التعليمية الأكثر غموضا وإثارة الجدل...).[1]

1.2 مصطلح التّعليميّة في اللّغة العربية:

في اللّغة العربية عدّة مصطلحات مقابلة للمصطلح الأجنبي الواحد، ولعلّ ذلك يرجع إلى تعدّد مناهل التّرجمة، وكذلك إلى ظاهرة التّرادف فيها، وحتّ في لغة المصطلح الأصليّة، منها مصطلح (Didactique) الّذي يقابله في اللّغة العربيّة عدة ألفاظ منها: تعليمية، تعليميات ،علم التدريس، علم التعليم، التدريسية، الديداكتيك ، و تتفاوت هذه المصطلحات في الاستعمال، ففي الوقت الذي اختار بعض الباحثين استعمال "ديداكتيك" تجنّبا لأيّ لبس في مفهوم المصطلح، نجد باحثين آخرين يستعملون علم التدريس، وعلم التعليم، وباحثين آخرين لكنهم قلائل يستعملون مصطلح تعليميات، أما مصطلح تدريسية، فهو استعمال عراقي غير شائع. [2]

إنّ كلمة تعليمية مصطلح قديم جديد، قديم حيث استخدم في الأدبيات التربوية منذ بداية القرن 17 ، وهو جديد بالنّظر إلى الدّلالات الّتي ما انفكّ يكتسبها حتّى وقتنا الرّاهن، فكلمة تعليمية في اللّغة العربية مصدر صناعي لكلمة تعليم، وهذه الأخيرة مشتقة من "علمّ" أي: وضع علامة أو سمة من السّمات للدّلالة على الشّيء دون إحضاره.

فالتّعليميّة شقٌّ البيداغوجيا، موضوعه التّدريس، استخدمه لالاند[3] كمرادف للبيداغوجيا أو للتّعليم، وهي علم تطبيقي موضوعه تحضير وتجريب استراتيجيات بيداغوجيّة لتسهيل إنجاز المشاريع، يهدف لتحقيق هدف عملي لا يتمّ إلاّ بالاستعانة بالعلوم الأخرى كالسّوسيولوجيا، والسّيكولوجيا، والإبستمولوجيا، فهي علم إنساني مطبّق موضوعه إعداد وتجريب وتقديم وتصحيح الاستراتيجيات البيداغوجية الّتي تتيح بلوغ الأهداف العامّة والنوعية للأنظمة التربوية. [4]

والتّعليميّة نهج أو أسلوب معيّن لتحليل الظّواهر التّعليمية[5] ، تصبّ اهتمامها على المتعلّم: فتتجلى نتائج التّعلم على مستوى المعارف العقلية الّتي يكتسبها المتعلم وعلى مستوى المهارات الحسية وعلى المستوى الوجداني.

نستخلص من هذه التّعاريف أنّ التّعليميّة تهتمّ بكلّ ما هو تعليمي تعلّمي، تدرس التّفاعل التعليمي.

و يمكننا الاستفادة بما وضعه رونيه ريشتريش[6] لتفسير العمليّة التعليمية إذ يرى أنها عملية تفاعلية من خلال: متعلمون في علاقة مع معلم لكي يتعلموا محتويات داخل إطار مؤسسة من أجل تحقيق أهداف عن طريق أنشطة وبمساعدة وسائل تمكن من بلوغ النتائج. فالتعليمية بهذا تقنية شائعة، تعني تحديد طريقة ملائمة أو مناسبة للإقناع أو لإيصال المعرفة. وهي كتخصّص تجعل موضوعها مقتصرا على الجوانب المتعلقة بتبليغ مضمون معين، بينما تكون (الجوانب النفسية الاجتماعية) من اهتمام علوم التربية. [7]

3. البيداغوجيا وعلاقتها بالتّعليميّة

1.3 مفهوم البيداغوجية la pédagogie[8]:

تتكوّن كلمة " بيداغوجيا " في الأصل اليوناني، من حيث الاشتقاق اللّغوي، من شقّين، هما Péda وتعني الطّفل و Agôgéتعني القيادة والسّياقة، وكذا التوجيه. وبناء على هذا، كان البيداغوجي Pédagogue هو الشخص المكلف بمراقبة الأطفال ومرافقتهم في خروجهم للتكوين أو النزهة، والأخذ بيدهم ومصاحبتهم. وقد كان العبيد يقومون بهذه المهمّة في العهد اليوناني القديم.

من الصعب تعريف " البيداغوجيا " تعريفا جامعا ومانعا، بسبب تعدد واختلاف دلالاتها الاصطلاحية من جهة، وبسبب تشابكها وتداخلها مع مفاهيم وحقول معرفية أخرى مجاورة لها من جهة أخرى. لذا نميز في لفظ " بيداغوجيا " بين استعمالين، يتكاملان فيما بينهما بشكل كبير، وهما: أنّها حقل معرفي والآخر أنّها نشاط عمليّ. وهذان الاستعمالان مفيدان في التمييز بين ما هو نظري في البيداغوجيا، وما هو ممارسة وتطبيق داخل حقلها.

2.3 مفهوم التّعليميّة la didactique:

مصطلح "التّعليميّة" الّذي يعني فنَّ التّعليم يعود إلى سنة 1657، وكان أوّل من استخدم الكلمة عالم التّربيّة التشيكي جون أموس كومينوس Amos Comenius J. أو كامينسكي (1592-1670) الّذي يُعدّ الأب الرّوحي للبيداغوجيا الحديثة في كتابه: "الديداكتيكا الكبرى"، للدّلالة على الفنّ العامّ للتّعليم في مختلف المواد التعليميّة، وهي لا تعني عنده فنّ التعليم وحسب، بل تعني التربية أيضا.[9]

تنحدر كلمة تعليميّة، من حيث الاشتقاق اللغوي، من أصل يوناني didactikos اليونانيّة وتعني "فلنتعلّم، أي أن يعلّم بعضنا بعضا" أو من الكلمة الإغريقيّة didaskein ومعناها التّعليم، وتعني حسب قاموس Le petit robert درّس أو علّم أي enseigner، ويقصد بها اصطلاحا، كل ما يهدف إلى التّثقيف، وإلى ما له علاقة بالتعليم. ولقد عرّف محمد الدّريج التّعليميّة في كتابه " تحليل العملية التعليمية "[10]، كما يلي: (هي الدّراسة العلميّة لطرق التّدريس وتقنياته، ولأشكال تنظيم مواقف التّعليم الّتي يخضع لها المتعلّم، قصد بلوغ الأهداف المنشودة، سواء على المستوى العقلي المعرفي أو الانفعالي الوجداني أو الحسّ حركي المهاري. كما تتضمّن البحث في المسائل الّتي يطرحها تعليم مختلف المواد. ومن هنا تأتي تسمية " تربية خاصة " أي خاصة بتعليم المواد الدراسية (الديداكتيك الخاص أو ديداكتيك المواد) أو " منهجية التدريس" (المطبقة في مراكز تكوين المعلمين والمعلمات)، في مقابل التربية العامة (الدّيداكتيك العامّ)، الّتي تهتمّ بمختلف القضايا التربوية، بل وبالنّظام التربوي برمّته مهما كانت المادة الملقنة).

ورغم ما يكتنف تعريف التّعليميّة من صعوبات فإنّ معظم الدّارسين المهتمّين بهذا الحقل، لجأوا إلى التّمييز في التّعليميّة، بين نوعين أساسيين يتكاملان فيما بينهما بشكل كبير، وهما: العامّ والخاصّ.

3.3الانتقال من البيداغوجيا إلى التّعليميّة:

في العقود الأخيرة من القرن الماضي عادت كلمة تعليميّة إلى الواجهة، وشاعت بأوروبا في السبعينات ، ولكنّها لم تكن مفصولة عن البيداغوجيا، بل اعتبرت علما مساعدا للبيداغوجيا، وهذا ما يقودنا إلى تحديد المفاهيم وإلى تفسير الانتقال من البيداغوجيا إلى الدّيداكتيك[11]، حيث يقول فرانسوا تيستو في كتابه من السيكولوجيا إلى البيداغوجيا: (إنّ الوضعية البيداغوجية، تتميّز في الواقع بخصوصية وغنى، لدرجة أنّه ينبغي، حسب بياجيه معالجتها لذاتها بأكثر تجريبية ممكنة، مستعملين ميتودولوجية السيكولوجيا. وبتعبير آخر، فإن البيداغوجية التجريبية وحدها قادرة على أن تؤسس الديداكتيك).[12]

ويتّضح من هذا القول، أنّ البيداغوجية التّجريبية هي الّتي كانت وراء ظهور التّعليميّة. وبناء عليه، يمكن إعادة التّصور العام لحركية العلم البيداغوجي، والقول بأن الانتقال كان في البداية أصلا، من الفلسفة إلى السيكولوجيا، ومن السيكولوجيا إلى البيداغوجيا، ثم من البيداغوجيا إلى الديداكتيك.[13]

وفي ما كتبه بعض الدّارسين ، واستعراض لنماذج من التعريفات الّتي جعلت التعليميّة مجرّد صفة ننعت بها النشاط التعليميّ للمدرّس حينا، أو مجرّد شقّ من البيداغوجيا أو مجرّد تطبيق لها حينا آخر، وكلّ تعريف متأثّر ولا شكّ بالمنوال الّذي كان سائدا، فهيربارت Herbert . F الألماني الشهير جعل نظريّته نظريّة في التعليم بناء على اعتبار المعلّم العنصر الأهمّ في العمليّة التعليميّة، وعلى نقيضه كان تصوّر جون ديوي Dewey.J القائم على نظريّة للتعلّم لا للتعليم[14].

4. التّعليميّة والمنهاج الدراسي

1.4 ماهيّة المنهاج:

مصطلح (المنهاج) يعود لفظه إلى أصل إغريقي، ويعني سباق الخيل أو النّهج أو الطّريقة الّتي يسلكها الفرد. وقد وظّفه اليونان في التّربية، وكان مرتبطا بالفنون السّبعة: النّحو، البلاغة، المنطق، الحساب، الهندسة، الفلك والموسيقى.[15]

والمنهاج ترجمة للمصطلح الإنجليزي curriculum المستمدّ من اللاّتينية، وهو يعني مترجَمًا إلى الفرنسيّة Plan d'étude[16] ولم يتجلّ الفرق واضحا بين المنهاج والبرنامج الدّراسي أو المقرّر إلاّ بعد

نهاية النصف الأول من القرن العشرين[17]. أمّا في مختلف المعاجم العربية فلا يخرج معناه عن الطّريق الواضح، أو الوسيلة الموصلة إلى غاية معيّنة، أو مجموعة الأفكار أو المبادئ المترابطة المنظّمة.

جاء في لسان العرب لابن منظور يعرفه بقوله: (هو الطّريق البيّنة الواضحة) وفي التنزيل يقول تعالى: (لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا)[18] ، أي طريقا واضحة في الدين وفي علوم التربية طريقا واضحة لتوصيل المعلومة للمتعلم دون عناء، وفي حديث العباس -رضي الله عنه-:(لم يمت رسول الله –صلى الله عليه وسلم-حتى ترككم على طريق ناهجة)؛ أي واضحة بينة .[19] كما عرفه ابن كثير بقوله:(هو الطريق الواضح والسبيل والسنة) .[20]

يعرّفه جيلبار دي لاندنشير De Landsheere (1921-2001) الخبير الشّهير في البيداغوجيا التّجريبية ضمن المنوال السّلوكي بأنه (جملة من الأفعال التي تحفظ لاستثارة التعليم؛ فهي تشمل تحديد أهداف التعليم ومحتوياته وأساليب تقديم مواده الدراسية بما فيها الكتب المدرسية والوسائل التّعليمية. كما يشمل المنهاج بهذا المعنى مختلف الاستعدادات العقلية بالتّكوين الملائم للمدرسين[21]. وهو يتضمّن الغايات التّربويّة، والكفايات المستهدفة، والأنشطة التّعليميّة المحقّقة للأهداف، والوسائل التّعليميّة، والمقاربات وكلّ ما يخصّ العمليّة التّعليميّة بجميع مكوناتها.[22]

فهو (مجهود تربوي أشمل من البرنامج، لأنه يترجم المفاهيم والتوجهات...في شكل نسقي تعليمي/تعلّمي، يتكوّن من أهداف وكفايات ومضامين، وأنشطة تعليميّة تعلّمية، وتقنيات للتّنشيط وأساليب التقويم)[23]. وعلى هذا يوفّر المنهاج رؤية شاملة مهيكلة ومتناسقة للتّوجّهات البيداغوجية الّتي يُدار التّعليم من خلالها في ضوء النتائج المتوقعة.[24]

وخلاصة القول في أشكال التّعريف بالمنهاج ما أجمله أحسينات في قوله: (إنّ مصطلح المنهاج يعبّر في استعماله الفرنسي عن النّوايا أو عن الإجراءات المحدّدة سلفا، تهيئة لأعمال بيداغوجية مستقبليّة. فهو إذن خطّة عمل، تتضمّن الغايات والمرامي والأهداف المقصودة، والمضامين والأنشطة التعليميّة، والأدوات الدّيداكتيكيّة، من طرائق التّعليم وأساليب التّقويم. وعلى عكس الأدبيات التّربوية الفرنسية، تميل الأدبيات الإنجليزية إلى تعريف مفهوم المنهاج، باعتباره فعلا وواقعا، يمارسه المدرّس وتلامذته في القسم (...) وهو يختلف عن المنهج الّذي هو مجموع المراحل الّتي يقطعها الباحث في دراسة موضوع ما)[25]، ويختلف عن المنهجية باعتبارها (تصوّرا نظريّا لكيفية إنجاز فعل معيّن، أو باعتبارها خطّة عمل نظريّة بكلّ ما يتّصل بها من أدوات ووسائل)، ويختلف عن البرنامج الّذي يعني المحتويات المقرّرة للتّدريس أو المحتويات والأهداف الجزئية وبعض التّوجهات التّنفيذيّة..، والّذي هو جزء من المنهاج .[26]

لقد استعرضنا نماذج مختلفة من تعريفات المنهاج ليتّضح أنّ المنهاج هو خطّة مركبّة متنوعة العناصر والمكونات التي تربط بينها علاقات تحكمها الخيارات التربوية الكبرى على نحو يجعلها

متشابكة تشابكا يجعل كلا منها مؤثرا في غيره متأثرا به، الأمر الذي يقتضي أن يتّصف المنهاج بالمرونة فضلا عن الشمولية. لذلك يخضع المنهاج بانتظام إلى تعديلات ضمن المنظومة التربوية المختارة، فإذا حصل تغيير نوعي في التوجهات الكبرى والخلفيات النظرية اقتضى ذلك تغييرا من جنسه في المنهاج، ولا وجود لمنهاج نموذجي يستورد أو يبنى ذاتيا.

2.4 علاقة المنهاج بتدريس اللغة العربية:

إنّ اللّغة –أوّلا- وسيلة لاتّصال الفرد بغيره، وعن طريق هذا الاتصال يدرك حاجاته كما أنها وسيلة في التعبير عن آلامه وآماله وعواطفه، فاللغة أداة الفرد حين يحاول إقناع غيره في مجالات المناقشة والمناظرة وتبادل الآراء في أمر حيوي للوصول إلى الحقيقة، وهذا ما نوهت به الآيات الكريمات من سورة العلق:(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَق، خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَق، اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَم الَّذِي عَلَّمَ بْالقَلَم عَلَّمَ الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ)[27] العلق:1-5 فتشير هاته الآيات الكريمات إلى تكرار لفظ اقرأ مرّتين؛ فالأولى تفيد كيفية تعلم الإنسان القراءة، أي منهج القراءة والثانية تفيد القراءة نفسها وهي مخاطبة الرسول –صلى الله عليه وسلم- للبشرية بمنهاج واضح وعلى طريق نيّرة. والاتّجاه هنا بالمنهاج وربطه بتدريس اللّغة العربية هو تدريب المتعلم على فنون اللغة الأربعة: (التّحدث والاستماع والكتابة والقراءة) وهذا ما يسمّى(بالمهارات اللغوية)، واستبعاد الموضوعات الجافّة الثّقيلة الّتي لا تتّصل اتّصالا مباشرا بالوظائف الأساسيّة للّغة .[28] وهذه المهارات هي أداء معنى متقن تجاه موقف لغوي معين. فاللغة ممارسة والممارسة تتطلّب جهدا من المعلّم والمتعلّم، وتتطلّب اختيار ما يناسب هاته العملية، وهذا جزء من المنهاج السّليم. فمن الخطأ أن نفكّر في المهارة على أساس أنّها تقديم دروس تلقينيّة وقوالب جاهزة دون أن تُبنى على تعليميّة وجيهة تنشد حاجات المتعلم في صقل لسانه ومعرفة ما يكتب وما يقرأ وصقل سمعه في معرفة ما يسمع وما ينصت. فالمعلم الماهر يعرف ما يحتاج إليه متعلمه من اللغة؛ لأن اللغة ليست حشدا من الألفاظ والقواعد يصبها المعلّم في ذهن المتعلم، وإنما هي جرعات دواء ناجعة يتناولها بمقاديرها، كذلك من لا يمارس اللغة العربية بعلومها المختلفة لا يعرف التعامل بها، ولا يفهمها من أصلها وبالتالي يراها شبحا مخيفا. وهذا هو نتاج من ليس له منهاج يقدّم به علوم اللغة العربية فعزف الكل عن ذلك لدرجة أن أصبح مدرسوها يعزفون عن الحديث بها ويميلون كل الميل إلى التحدّث بالعامية.

3.4 تطوير مناهج اللّغة العربيّة:

يؤكّد الدكتور عبد الرّحمن الحاج صالح أنّ تطوير مناهج تدريس اللّغة العربية لن يتمّ إلاّ بالاعتماد على بحوث علمية وميدانية واسعة النّطاق وأنّ تعليم اللّغات ونجاعة التعليم لاسيما بالنسبة للّغة العربية هو أمر جد خطر لخطورة المشاكل الّتي تثيرها هذه القضيّة وتكمن في عدم استجابة المناهج التّعليمية لما يتطلّبه استعمال اللّغة الطّبيعي حسب ما تقتضيه أحوال الخطاب

الحقيقية غير المصطنعة: فالغاية القريبة والبعيدة التي يرمي إليها كل تعليم للغات الحيّة هو تحصيل المتعلم على القدرة العملية على تبليغ أغراضه بتلك اللّغة وفي نفس الوقت على تأدية هذه الأغراض بعبارات سليمة، والغاية القصوى من استعمال اللغة هو أن يُجعل الطّالب قادرا على استعمال اللّغة في شتّى الظّروف والأحوال الخطابية استعمالا سليما من كل لحن وعُجمة ولُكنة .[29]

وعلى هذا فالاستعمال الفعلي للغة في جميع الأحوال الخطابية التي تستلزمها الحياة اليومية هو الذي ينبغي أن يكون المقياس الأول والأساس في بناء كل منهاج تعليمي، وأسرار هذا الاستعمال ينبغي أن يلمّ بها المدرّس كما يلمّ بها اللّغوي ويترتب على ذلك مايلي:

استعمال اللغة هو مشافهة قبل أن يكون كتابة وتحريرا؛ لأن الكلام المنطوق هو الأصل ، فإذا اعتمد المتعلم على لغة الكتابة فقط قل نصيبه في التعلم وبالتالي سيكسب لغة خطاب مصطنعة، وهذا يؤكد العربية التي يتعلمها الناشئة في مدارسنا .[30]

إضافة لما سبق ذكره فإنّ (تنظيم المنهج من حيث ترتيب المحتوى أو الموضوعات الدّراسية يؤثّر في اختيار طريقة تدريس مادّة اللّغة العربية، وكما يرى البيداغوجيون أن تنظيم المنهج على أساس مقصود يفرض على المعلّم طريقة تدريس تختلف عن طريقة التّدريس الّتي يستخدمها إذا كان هذا المنهج منظّما على أساس المواد الدّراسية المنفصلة، وهنا يميّزون بين التنظيم المنطقي للمنهج والتنظيم السيكولوجي، ويرون أن المناهج القديمة بنيت على التنظيم الذي يناسب العلماء الكبار دون الأخذ بالاعتبار حاجات الطفل الذي انتقل من لغة بيتيّة (الأمّ) إلى لغة مدرسية) .[31]

وحتى تصل هيئة التّدريس إلى المعوقات لابدّ من معارف منهجية تصف (كيف ينبغي العمل؟ وكيف ينبغي التعامل مع العمل؟ حيث إن هذه المعارف توفر قواعد فعل العمل وهذا ما شكّل الفرق بين معرفة كيف تجري الأمور ومعرفة كيف يمكن أن تسيير. وهذا يجيب عنه معرفة كيفية تشكيل الكتاب المدرسي.[32]

4.4أسس المنهاج الدّراسي:

يعتبر المنهاج الدّراسي جزء لا يتجزّأ من المشروع التّربوي العام الّذي تظلّ فلسفة التربية توجّهه بشكل دائم، إلى جانب المساهمات الفعّالة لباقي علوم التربية، ومن ثمّة، فإنّ هناك أسسا محدّدة، تؤطّر المنهاج، يستنبط منها تصوراته ومكوناته. تتلخص فيما يلي:

1 أسس فلسفيّة: هي مجموعة من القناعات والتّصورات العامّة الّتي تسير وفقها العملية التّعليمية، فهي تلتقي كلّها في توجيه المنهاج الدّراسي نحو تحديد الغايات والأطر العامّة التي يجب أن ينطلق منها كل مكون من مكوناتها.[33]

2 أسس اجتماعية اقتصادية: هي مجموعة من الخصائص الحضارية والمقومات الاقتصادية للمجتمع، فالمحتويات الدراسية والخبرات المراد تبليغها هي خبرات المجتمع، تعبّر بدقّة عن واقعه، وكذا عن طموحاته.

3 أسس سيكولوجية تربوية: هي مجموع المعطيات المتّصلة بالخصائص السيكولوجية للمتعلّم. ضف إلى ذلك تنظيم الخبرات التعليمية وفق مستواه العمري والعقلي، مع أساليب قياس درجة التعلم الّتي تضمن لديه قدرا من الموضوعية والصّدق والثّبات.

4 أسس معرفية علمية: تتّصل بما وصلت إليه الإنسانية من تطوّر في حقول معرفية متنوعة، يستفيد منها المنهاج الدّراسي، على بلورة خبرات ومحتويات تعليمية، تقدّم للمتعلمين وفق برنامج محدّد من جهة، ومن جهة أخرى، يستعين بها في النّظر إلى العملية التعليمية التعلمية، بكيفية تجبر هذه الأخيرة على أن تخضع إلى حقائق معرفية علمية صارمة.[34]

خاتمة:

وخلاصة ما يمكن قوله في هذا البحث؛

✓ أنّ حقول التّعليميات صارت تحظى في اللّغات باهتمام كبير لدى الباحثين والمراكز العلميّة، لما لها من فاعليّة في الحفاظ على الهوية الحضارية للفرد و المجتمع ؛

✓ للتّعليميّة قسط وافر في توجيه المعلّم و المتعلّم ، فقد تجاوزت المتمدرس المتفرّج لتصنع لنا متمدرسا يُسهم في إنتاج المعرفة؛

✓ من أهداف مناهج اللّغة في ضوء تعليمية اللغة العربية في ساحة البحث العلمي اليوم هو تحويل بوصلة العمليّة التّعليميّة من المعلّم الى المتعلّم؛

✓ إذا أردنا أن نبني مناهج سليمة لتدريس اللّغة العربية، لابدّ من مراعاة قاعدة الأصالة الّتي هي الخلفية التاريخية الإسلامية وإلى المراحل التي قطعها الفكر الإسلامي والعلوم الإسلامية واللغة العربية؛

✓ اللّغة لا تحقّق الازدهار المطلوب إلاّ بنجاح العملية التعليمية وبالاعتناء بالمناهج التربوية؛ لأنّ المنهاج هو مجموع الآليات والتقنيات الضرورية التي يتوجب حسن توظيفها لإنجاح العملية التعليمية؛

✓ لا بدّ من عمل دؤوب مستمر بتخطيط دقيق وإدارة جيدة، يحتاج إلى مدة زمنية طويلة ويتطلّب خلالها بذل جهود جادّة ومستمرة من أجل منهاج تربويّ سليم ينهض بتعليميّة اللّغة العربيّة.

الهوامش:

[1] يراجع، قلّي عبد الله ، (2002)، التعليمية العامة والتعليمية الخاصة ،مجلة المبرز، العدد 16، ص117؛

[2] ينظر، إبرير بشير، (2007)، تعليميّة النّصوص بين النّظريّو والتّطبيق، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، ص 08؛

[3] راجع lalande، (1994)، معجم علوم التربية، مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك، ط 1، ص 68؛

[4] يراجع Renald Legendre(1988), « Dictionnaire actuel de l'éducation », Larousse, Paris, Montréal, p : 212

[5] يراجع Develay, M. (1992). *De l'apprentissage à l'enseignement: pour une épistémologie scolaire*. Éditions ESF.

[6] يراجع René Richterich ، عبد المؤمن يعقوبي، (1996) ، ص 22؛

[7] يراجع، بن الصغير عبد المجيد، لمحة عن تعليمية المواد ،مجلة همزة وصل، ص 46؛

[8] تعوينات عليّ ، (2012)، التعليميّة والبيداغوجيا، ،قسم علم النفس،جامعة الجزائر 2، https://www.startimes.com/f.aspx?t=30610274&fbclid=IwAR3vJYo5kVEwtzDaLXJE-8pnJzZEAm8p9cNQYStQ_S4jiCU4Dp7Xjhx1sVQ

[9] أمزيان محمد، (1993) ، وضعيات الديداكتيك وارتباطها. مجلة علوم التربية. ع. 5 ؛

[10] الدريج محمد، (1983)، تحليل العملية التعليمية. منشورات الدراسات النفسية التربوية، ص 36؛

[11] فاتحي محمد، (1992)، مسائل ديداكتيكية. مجلة ديداكتيكا. ع 3؛

[12] يراجع، المير خالد وآخرون، (1994)، العملية التعليمية والديداكتيك، سلسلة التكوين التربوي، ع 3، مطبعة النجاح الجديدة ؛

[13] بناني رشيد، (1991)، من البيداغوجيا إلى الديداكتيك، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. البيضاء؛

[14] الدريج محمد ، (1990)، الدرس الهادف. مطبعة النجاح الجديدة، ط 1؛

[15] نبعيسى أحسينات، (2008)، حول مقاربة المنهاج في مجال التربية والتعليم، الحوار المتمدن ، ص 10؛

[16] وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي (2010-2011)، تكوين الأساتذة المتدربين بالسلك الثانوي، مصوغة الجذع المشترك: المنهاج، الكفايات، التقويم، ص 10؛

[17] ينظر Ministère de l'Education, du Loisir et du SPORT, Direction de le formation générale des adultes, CADRE THEORIQUE GENERALE DE BASE, (2005) , Version provisoire, p17

[18] المائدة: 48؛

[19] ينظر ابن منظور، (2000)، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، مادة (ن.هـ.ج)،14/365؛

[20] ينظر ابن كثير (1986)، تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس للطباعة والنر والتوزيع، ط 8، 2/ 587؛

[21] مقداد محمد وآخرون، قراءات في المناهج التربوية، ص 111 ، 112؛

[22] التومي عبد الرحمان ، (2016)، المنهاج الدراسي وسؤال المداخل والمقاربات التربوية ، ص 3-7؛

[23] دليل الإيسيسكو لإدماج مفاهيم التربية الإنجابية والنوع الاجتماعي في منهاج التربية الإسلامية، (2004)، ص 23، ضمن مصوغة الجذع المشترك،ص 9؛

[24] يراجع Demeuse Marc , Elaborer un curriculum de formation et en assurer la qualité, ص 2؛

[25] المرجع نفسه، ص 4؛

[26] مصوغة الجذع المشترك: المنهاج، الكفايات، التقويم،المصدر نفسه ص 9؛

[27] العلق: 1-5؛

[28] ينظر عبد العليم ابراهيم، (1981)، الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية ،دا المعارف، القاهرة ،ط 5، ص 43 ، 46 ؛

[29] ينظر الحاج صالح عبد الرحمن، (2012)، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر ، ع1، 174 ، 175 ، 176.

[30] المرجع السابق، ع1، 176؛

[31] الحلاق هشام سعيد وزميله، (2008)، كيف نجعل أساليب التدريس أكثر تشويقا للمتعلم؟، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ص38، 39؛

[32] بير دي، ترجمة غريب عبد الكريم، (2003)، تخطيط الدرس لتنمية الكفايات، منشورات عالم التربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، ص 189؛

[33] أحبادو مميلود، (1984)، مقوّمات المنهاج التعليمي.، مجلة التدريس. ع. ، ص 49؛

[34] مجموعة من المؤلفين (1990)، البرامج والمناهج، سلسلة علوم التربية ، دار الخطابي للطباعة والنشر، ع4؛



مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176



المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 419- 427

النقد النفسي: قراءة في الأصول والتحولات

. Psychological criticism : readin in origins and transformations

حمادي آسيا[1]   د/ أحمد حاجي[2]
hammadi.assia@univ-ouargla.dz[1]   hadji.ah@univ-ouargla.dz [2]
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب. جامعة ورقلة
جامعة قاصدي مرباح-ورقلة/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25   تاريخ القبول: 2020/10/16   تاريخ النشر: 2020/12/10





خرج المنهج النّفسيّ من عباءة المناهج النقدية الحديثة، ونهل من روافدها. إذ تبوّأ مكانته وحقّق وجوده حتى غدا منهجا له آلياته الخاصّة وتقنياته التي يستطيع بها النّفاذ إلى عمق الأثر الأدبيّ لمعرفة مختلف العُقد النفسية ومركبات النّقص التي تظهر بين الفينة والأخرى في ثنايا الإبداع الأدبيّ، كما يسعى لفهم بنية الإنسان النفسية عامة وبنية الكاتب المبدع ولغته خاصّة.

تحاول هذه المقالة أن تجيب على تساؤلات عدّة من خلالها يُمكن معرفة تحوّلات حركية هذا المنهج، ومدى فعالية تطبيق إجراءاته على النصوص الأدبيّة.

الكلمات المفتاحية: المنهج النفسي – الأثر الأدبيّ – العقد النفسية – مركبات النّقص.

ABSTRACT:

The aim of this research is to unveil the spaces in Pre-Islamic poetry, precisely the most important spaces through which the poet tried to understand the essence of existence as the space of the poet's being and its relationships with the tribe, we found that they form two systems : allegeanc and insurgency. We conclude that space in pre-Islamic poetry consists of a structure used as an important innovative procedure to formulate the poet's cultural issues.

keywords: Space, cultural Systems self, tribe, existence.

مجلة لغة – كلام / مخبر اللغة والتواصل / المركز الجامعي – غليزان (الجزائر)

[1]المؤلف المرسل : آسيا حمادي

مقدّمـــــة:

إنّ ازدهار النّقد مرهونٌ بالإبداع الأدبيّ، ذلك أنّ النقد والأدب تربطهما علاقة تكامل وتلاحم. إنّها علاقة تفاعل. فكلّما تَطوّر الإبداع الأدبي إلاّ وبرزت في الوجود نظريات نقدية تُحاول تسليط الضّوء على جوانبه سواء المظلمة أو المُضيئة منه. ولعلّ انبثاق وظهور منظومة المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة في أوروبا مرتبط بتلك المعارف المختلفة والعلوم المتنوّعة التي تتقاطع مع مختلف الحضارات والثّقافات التي برزت بشكل جليّ في العصر الرّاهن.

كان لابدّ للمنهج النفسي أن يتبوّأ مكانته ضمن منظومة هذه المناهج، فقد عرف تحوّلا كبيرا في نشأته وحركيته، حتى غدا منهجا نقديا متكامل الزوايا تنظيرا وممارسةً.

تهدف هذه المقالة إلى الوقوف على أهم رواد ونظريات هذا المنهج، وتحاول البحث في تحوّلات حركيته. ثمّ إنها تسعى للإجابة عن ثلة من التساؤلات المشروعة حول طبيعة هذا المنهج ومدى صحة تطبيقه على النصوص الإبداعية؟

1/ التّحليل النّفسيّ والأدب/قراءة في العلاقة:

راجَ علمُ النفسِ في العصرِ الحديث بشكلٍ واسع، حتّى أصبح من الممكن لمختلف المعارفِ والعلومِ بنظرياتها وتصوّراتها أن تنهل من روافده، ولعلّ من المعارف التي أفادت ونهلتْ منه الأدب، فغدَا ذا علاقة متينة به، وأصبحت ثمّة قواسمُ مشتركة بينهما. والجدير بالقول إنّ علم النفس أقربُ بكثير إلى طبيعة الأدب، وإذا كان علمُ النفس يشتغل على النفس البشرية، يبحث في كيفية نشأتها وتكوينها، وبواطنها، فإنّ الأدب يفعلُ الشيء نفسَهُ وفقًا لمنهج التحليل النفسي.

ولا يخفى على أحدٍ أنّ الدراسات النقدية سعت لتأسيس مقولة الربط بين الأدب وعلم النّفس، ذلك أنّ التحليل النفسي يحاول الإجابة عن أسئلة لها صلةٌ مباشرةٌ بحقيقة الأدب أو الكتابة الأدبية. وعليه، يبدو أنّ تفسير الأدب وظواهره قائمٌ على أساس نظرية فرويد، فقد قام "بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب، وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضعَ تفسيرًا لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التّسامي النفسي لدى المُبدع. فهذا الأخير يندفعُ تحت وطأة الرغبة اللاشعورية، نحو إنتاج ما يُشبعُ هذه الرّغبة. فنشاطه النفسي، على رأي "فرويد"، موزّع بين ثلاث قوى: الأنا (الشعور)، والأنا الأعلى (الضمير)، و الهو (اللاشعور). والصراع فيما بينهم يتجلّى في سلوكه الشخصي في أيّ موقف من المواقف وهو –أي الصّراع- يتمّ بواسطة ما يُطلقُ عليه فرويد اسم الآليات منها القمعُ والكبت و التّسامي"[1].

اتّجهت جهود بعض النقاد في دراسة الأدب دراسةً نفسيةً على أسس مستقاة من آراء وتصورات "فرويد"، ولعلّ هذه التصورات كانت من أبرز المداخل التي اعتمدها هؤلاء النقاد في تحليلهم لشخصيات الكُتّاب والأدباء من خلال جانبهم اللاشعوري المضمر أو الباطن في صوره الفنية.

فـ"المبدع تأتيه خيالات وأحلام معيّنة تبدو بصورة ما في آثاره الأدبيّة. وهذه الخيالات يردّها البعض إلى تجارب الطفولة وعُقدها. وتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير"[2].

يتراءى جليا من هذا التصوّر، أنّ الأدب يعدّ حقلًا خصبًا لاكتشاف الحياة اللاشعورية للشخص أو الكاتب. ولكي يدعم فرويد صحة نظرياته وآرائه قام "بتحليل عقدة أوديب مثلًا بالرجوع إلى الأدب اليوناني القديم فسار النقاد المعاصرون على طريقته، فأولوا أهمية لسيرة الكاتب الذاتية، باعتبار الأثر الأدبي في نظرهم نتاج اللاوعي، ويكون بالتالي على الباحث أن يقوم بتحليل شخصية الكاتب ليقف على معنى الأثر"[3].

إنّ المبدع –لاشك- أحيانا أثناء عملية الكتابة يمكن أن يعيش حالة لاوعي، وبالتالي تظهر في ثنايا الأثر أو النص بعضٌ من المكبوتات التي تخرجُ رغمًا عن المبدع. وتتجلّى بشكل واضح في تلك الصّور أو الأساطير والأحلام. الأمر الذي جعل فرويد يأتي "ليُثبتَ للنّاس أنّ كل مظاهر الإبداع تخضع للحظات اللاوعي، وهذا اللاوعي هو الذي يُنمُّ عن استحضار الضائع في ذاكرة الطفولة، واستخراج المنسيّ من أحداث الماضي الصادمة... كما أفضت بحوث فرويد وأصحابه للسّعي إلى فهم الإبداع، وكأنه كشفٌ عن الرّغبة الكامنة في النفس من خلال اصطناع دوالّ بعينها لحظة إنجاز ذلك الإبداع"[4].

كثيرا ما تحدثُ الصدماتُ النفسية للأدباء و الكتّاب، وبخاصة في مرحلة طفولتهم، وربما الذي يكشف هذا هي الكتابة الأدبية، وفي هذه الحالة يمكن اعتبار الكاتب مريضًا، وبالتالي تحليل وتفكيك نصّه ينطلق من المآسي التي سببّت له العُقد أو الأمراض النفسية، وربما إذا أراد الناقد النفسي التعمّق في خبايا النص أو الأثر الأدبي لابدّ أن يستند على الاستنتاج الذي توصّل إليه خلال تحليل العُقد، وعليه تحدثُ عملية التأويل. يقول عبد الملك مرتاض "كما لا يمكنُ فهمُ المريض عقليًا إلا من خلال النّبش في ذكريات طفولته، وخُصوصًا الصّدمات العنيفة والمآسي الرهيبة، ومحاولة إزالتها من نفسه، واستئصالها من ذاته، لا يمكن فهم الكتابة الأدبية التي تنهال على قلم الكاتب بطريقة تشبه اللاوعي، ونتيجة لذلك، فإنّ هذا اللاّوعي الماثل في مادة اللغة المُنثالة على قريحة الكاتب يجبُ أن يشكّل مادة جوهرية للبحث في أعماق نفس الأديب لفهم عُقده ومشاكله النفسية المترسّبة في طوايا ذاته"[5].

صحيح –حسب اعتقاد النقاد النفسيّين- أنّ مصدر الأدب يتأتّى من العُقد النفسية أو من ذكريات الطفولة، وبخاصة التحريمات. هذه الأخيرة التي هي برأي فرويد "تُرغمُ صاحب العُقد على قهر رغباته، فتغوصُ هذه في منطقة تقوم خلف الوعي، وتعيشُ هُناكَ في حال كُمون أو كبت، إلى أن تجدَ لها مصرفًا في أحلام النوم أو اليقظة، أو في التداعي الحرّ، أو في زلاتِ اللسان، أو في المنتجات الفنية التي هي برأي فرويد كالأحلام وسيلة تعبير خفية عن الرغبات المكبوتة، وموضع إسقاط عُقدِ مُنتجِها، وكل ذلك هو ما يكشف عنه التحليل النفسي، والأساس الذي قام عليه التحليل النفسي هو تقسيمُ الحياة النفسية إلى ما هو وعيٌ وما هو لاوعي"[6].

إنّ المفهوم المؤسس للتحليل النفسي عند فرويد ينبني على أنّ اللاوعي حقلٌ تشتركُ فيه الأنا المتكلّمة والأنا المُصغية والآخر، ومعنى ذلك أنه "حينما تُلاقي الأفكار مقاومةً تمنعها من الظهور في الوعي، تلجأ الطاقة النفسية المتصلة بها إلى النقل، أي الاتصال بمعانٍ أخرى بديلة تكونُ عادةً رموزًا للمعاني الأصيلة، ولأنّ هذه الرموز مبهمة وغير صريحة، لا تعود تُلاقي أي مقاومة. وعن هذا الطريق تنفُذُ الطاقة النفسية إلى الوعي، فالذكريات المنسية لا تضيع إذًا ولا تتبدّد، والرغبة المكبوتة تُواصلُ وُجودَهَا في اللاوعي وتترقبُ فرصةً لتعاود مُتنَكّرةً، ما يعني أنّ المكبوت يتمّ استبداله بفكرة بديلة تكون بمثابة مندوب أو وكيل، وهذا البديل هو العَرَضُ، وهو محميٌّ من هجمات الأنا بسبب عذابات طويلة. ويعتقدُ فرويد بأنّ المحلّل النفسي قادر على سبر أعماق المريض، وعلى كشف المكبوت"[7].

إذًا، الأفكار عند الأدباء أو الكُتّاب تظهر تارةً وتختفي أخرى، ذلك أنّ الأديب يمكن أنّ يعبّر عن فكرته بصورة مباشرة، لكن أحيانا تتمرد هذه الأفكار، فتختفي في حقل اللاشعور أو اللاوعي الباطني للأديب، وهنا يقعُ الصراعُ بين حقلي الوعي واللاوعي، وبعد المُقاومة يقع نوع من الاتصال، فيتغلّب اللاوعي على الوعي، وعليه تخرج تلك الأفكارُ رُبّما عُنوةً في شكل رموز، وهكذا يمكن أن تختبئ هذه الأفكار لتظهر مرةً أخرى بعد المقاومة.

يبدو ممّا سبق أنّ فرويد اهتمّ بالذات أي بسيرة الشخص أو الأديب النفسية، كأن يحاول الأديب تجسيد مكبوتاته ورغباته التي كان يحلمُ بها في أعماله والتي خرجت وظهرت عن طريق اللاشعور أو اللاوعي في أعماله الأدبية. غير أنّنا نجدُ من زاوية أخرى بعض تلامذة فرويد الذين حاولوا تخطي تصوراته وأفكاره ومنهم أدلر، الذي يرى أنّ بعض العقد كعقدة الجنس قاصرةٌ على تفسير وتأويل الإبداع، وعليه سعى للبحث عن "مظاهر التعويض عن النّقص في ضُروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلحه الشهير (مركّب النقص)"[8].

لقد أصرّ أدلر على عكس ما جاءت به نظرية فرويد في فكرة الجنس التي تلحّ وتلازم تطلّعات الأنا. فنظريته تركّز على "العناصر الملازمة للاندفاعات الشهوانية، وتركّز على السلوك المعقّد والتغايري للأفراد. وهو بذلك يلجأ إلى العقلنة لا إلى الدافع اللاواعي أو إلى السببية النفسية. وفضلا عن ذلك، فإنّ عوامل الكبت والعصاب لا تنحصرُ في العُقد الفطرية وفي رواسب الماضي، إنما ترتبطُ بالنزعة الغائية التي توجّه المرء نحو غاية ما"[9].

إنّ نظرية أدلر تبحث في الغائية؛ أي ما يصبو إليه الفرد لتحقيق رغبته، ولكن ليس الرغبة الجنسية كما يُشيرُ فرويد، فأدلر يعتقد أنّ "نزعة الفرد إلى أن يؤكّد نفسه وإرادة الاقتدار لديه هما اللتان تتجليان بصورة الاحتجاج الرجوليّ في مسيرة الحياة وفي الطبع والعصاب. وهذا الاحتجاج الرجوليّ هو المحرّك الأساسي للنشاط الإنساني، وقد ذهب هذا التّصوّر بأدلر إلى حدّ اعتباره أنّ الطفل يجعلُ كلّ تصوّره للحياة مستندًا إلى الحطّ من شأن المرأة"[10].

إذًا، هناك شرطان ينبني عليهما تحقيق الغاية عند الفرد لاكتمال إحساسه الرجولي، وهما: إثبات وجوده أو تأكيده والمقدرة أو الإرادة فإذا تحقّق الشرطان فقد قُبِلَ الاحتجاج الرجولي أو بتعبير آخر قد اكتمل الإحساس الرجولي لدى الفرد، وعليه يرى أدلر "أنّ عند كلّ فردٍ عُقدةٌ دونية، وهذا الشعور الشامل بالدونية لدى أفراد المجموعات البشرية يستمدّ مصدرهُ من مرحلة الطفولة حيثُ يشعرُ الفردُ بصغره وضعفه أمام الكبار، ويتعزّزُ عنده سوء التعامل الأسْرويّ مع الولد، إذ يُقلّل من شأنه أو يُسخرُ من مواقفه، ما يولّدُ عنده الرغبة التعويضية بالتفوق أو بالسيطرة"[11].

وبناءً على هذا الرأي يتّضح أنّ الطفل لابدّ ألّا يُحتقرَ وسط أسرته أو مجتمعه، إذ من المفروض أن تكون لديه مكانةٌ وسطهم، وإلا تشكّلت عنده نوعٌ من العقدة إن لم يكن مرضًا نفسيًا، فوجوده ضمنهم إثباتٌ لرجولته، وبالتالي لا يشعر بالنّقص، وإذا كان الأمر عكس ذلك، فقد تحوّل هذا المرض إلى التمرّد، وبالتالي تتشكّل لديه رغبة التعويض عن ذلك النقص، ولا يكون ذلك إلا بالسيطرة أو بالتفوّق، وعليه يمكن القول إنّ نظرية أدلر تركّز على فكرة السيطرة التي هي غاية الفرد.

لعلّ الذي حاول الإسهام في نظرية التحليل النفسي بعد فرويد وأدلر هو يونغ، الذي نقد وعارض ما ذهب إليه فرويد، فبحسبه "لا تنطوي الرغبات المحرّمة عند الطفل، على أيّ معنى جنسي"[12].

إذًا، يونغ ينحو منحًى آخر غير الذي ذهب إليه فرويد، إذ كان وجه الاختلاف بينهما كامنًا في دور الحياة الجنسية الطفلية، كما اعتبر يونغ أنّ النزوات الجنسية ما هي إلا جزءٌ من القدرة أو الطاقة النفسية، ثمّ إنّ هذه الرغبات المحرّمة التي نادى بها فرويد ليست لها علاقة بالحياة الجنسية عند يونغ، فهذا الأخير يرى أنّ هوام التحريم "نتاجٌ أسطوري، أي هو تعبير نُكوصيٌّ يرتبط بانبعاث نمط قديم موروث يحملُ معنى الرّغبة بولادة ثانية"[13].

وعليه، يتبيّن أنّ يونغ لا يركّز على اللاشعور الفردي، وإنّما أَقحَمَ اللاشعور الجمعي، المتمثّل في تلك الأساطير الموروثة عن تعابير الآباء والأجداد، وبالتالي يأتي اللاشعور لا ليعبّر عن ذات الفرد فحسب، وإنما هو منغمسٌ في ماضي الإنسان السّحيق أو البعيد، وعليه فهو عملية اجترار لتعابير قالها الأجداد، وهو نقلٌ لمعاني أُوتيَ بها ومضامين مُستخدمة. ومن هنا يمكن القول إنّ يونغ "قد أولى اهتمامًا باللاشعور الفردي والجمعي في سلوك الفرد"[14].

إنّ يونغ –كما يبدو- يفرّق بين اللاشعورين؛ الفردي الذي ينبع من سيرة الأنا أو الذات، والجمعي الذي يُعيدُ الفردَ إلى الوراثة التاريخية، أي مرتبطٌ بماضي الإنسان، لكنّ هذا الماضي غير مقتصر على الذات فحسب، وإنما يجعلُ الذات تعبّرُ عن الجماعة، وذلك عن طريق تعابير الأولين.

اجتهد يونغ على أستاذه فرويد في زوايا عدّة، الأمر الذي أدى إلى ظهور الكثير من الاختلافات بينهما، وهذا منطقيٌّ، فمن حقّ التلميذ السعيُ لتطوير نظرية أستاذه، والإسهام بشكل أو بآخر في توسيع آفاقه، ولعلّ من بين الاختلافات بينهما أنّ يونغ راح "يستخدمُ الليبيدو بمعنى مغاير للمعنى

الذي يستخدمه فرويد. ففي حين رأى فرويد أنّ الطاقة النفسية ترتبط بالنزوات الجنسية حصرًا، رأى يونغ في اللّيبيدو التعبير النفسي عن العمليات الحيوية وعن الطاقة النفسية التي لا تمثّل النزوات الجنسية سوى جزء منها، وبناء على ذلك لا يُمكن أن ينشأ العُصابُ عن صراع نفسي داخلي، إنما عن صراع الشخص مع العالم الخارجي"[15].

إنّ القارئ لتصوّرات يونغ، يجدُ الكثير من الإسهامات التي أضفاها على نظريته، ومن ثمّة تظهر الكثير من الاختلافات بينه وبين أستاذه فرويد، لكن ليس الهدف من هذا هو عرض هذه الاختلافات الكثيرة، لأنها تحتاج إلى بحوث كاملة وصفحات عديدة لإعطائها حقّها وقيمتها. وإنّما يمكن الإشارة إلى بعضها فحسب، مثل عدم إعادة يونغ للمنتج الأدبي إلى اللاوعي وحده، وإنما إلى الوعي أيضًا، ومنها كذلك اختلافهما في موضوع الحلم ورمزيته.

وصفوة القول مما سبق، يمكنُ القولُ إنّ التحليل النفسي بدأ بفرويد وطوّره تلميذاه أدلر ويونغ، هذان الأخيران اللذان أضافا بإسهاماتهما في مردودية التحليل النفسي الكثير من التصورات والأفكار التي تتناسب والعصر الذي عاشا فيه.

2/النقد النفسي:

لا يختلف اثنان في أنّ بواكرَ بُروز النّقد النفسيّ عائدٌ إلى الناقد الفرنسيّ شارل مورون، ويعود إليه الفضلُ في الفصل بين النقد الأدبيّ وعلم النّفس، وعليه اقترح منهجًا أو طريقة يمكن من خلالها النّفاذُ إلى النّصّ الأدبي متجاوزًا بذلك فرويد في تصوراته وآرائه، لكن الذي يجبُ الإقرار به هو أنّ مورون لم يستبعد بعض آليات أو فرضيات التحليل النفسي في تحليله شخصية أو نفسية الأديب وأثره الأدبي، ولكنّه استبعد كون الأديب أو الكاتب فردًا عصابيًا، أو كون إنتاجه هو كشف عن أعراضه وأمراضه.

وضع مورون أدواته الخاصة وآلياته النقدية التي تهدف إلى معالجة الإنتاج الأدبيّ. غير أنّ الذي لابدّ من توضيحه هو أنّ مورون قد نهض بالنقد النفسي بناءً على منطلقات التحليل النفسي الذي يُعدّ الأساس لنظريته، ويمكن اعتباره حلقة وصل بين التحليل النفسي والنقد النفسي. وإذا كان الأوّل يولي الاهتمام بالشخص المبدع وسيرته، فإنّ الثاني يركّز على النص الأدبي وجمالياته. يقول عبد الملك مرتاض: "ولعلّ من أرقى المحاولات وأنضجها أدواتٍ في الاستعمال المباشر لإجراءات التحلفسيّ[*]، أن تكون تلك التي نهض بها شارل مورون، فهو الذي ساقها تحت مصطلح النقد النفسي. ولعلّ أبرز ما ورث مورون عن فرويد أنه اشتغل على النص، وعلى ألفاظ النّص خصوصًا، من أجل استكشاف الشبكات المحدّدة للمتواشجات"[16].

لقد تحقّق التلاقي بين النقد والتحليل النفسي على يد شارل مورون، ويُعدّ هذا الأخير من النقاد ذوي الثقافة العلمية الواسعة، وهو يملك من المعرفة الأدبية الكثير. فقد أجرى دراسة على الشاعر الفرنسي "مالارميه"، وله من المؤلفات الكثير، منها مؤلفه الموسوم (النقد النفسي للفن الكوميدي)،

وكذلك (فيدر)، "وقد كانت هذه الدراسات، مساهمة قيّمة في مضمار النقد الأدبي من جهة، والتحليل النفسي من جهة أخرى، فقد اتجهت دراسته نحو تعميق فهمنا لدور مخبّآت اللاشعور في تشكيل الآثار الأدبية. فألقت المزيد من الضوء على دلالة اللاوعي عند الكاتب ودلالته في نصوصه الفنية"[17].

كان مجال النقد عند مورون هو النص الأدبي، فهو يحاول الكشف عن خفايا النّصّ المتمثّلة في تلك الوقائع والعلاقات الضمنية المتخفية بين ثنايا النص الأدبي. "وقد فَطِنَ النقاد والمحللون النفسيّون إلى أعماله التي تُعدّ بحقّ بمثابة مساهمة جديدة في مجال النقد النفسي نظرًا لأنّها تدعو إلى ارتياد عالم الأثر باعتباره ظاهرة فنية لغوية، لا وثيقة معرفية. وهذه الدعوة تجعل مورون ينضمّ إلى صفوف المدرسة الجديدة للنقد الأدبي المعاصر"[18].

يُعتبر مورون من النقاد النفسيين النّسقيين الذين يركزون على بنية الأثر الأدبي ولغته، فهو "ليس مُحلّلًا نفسيًا، وهو نفسه يؤكّد ذلك، ويرى أنّه ليس أكثر من ناقد أدبي قد أخذ على عاتقه التزام حدود مبحثه الجمالي، إلا أنّه قد حرص على دعوة الناقد إلى توسيع مفاهيمه الأدبية والتنقيب في مخبآت النفس اللاشعورية للمبدع، عن طريق شبكة الاستعارات والصّور البلاغية المضمرة في بناء أثره الأدبي"[19].

إنّ دعوة مورون إلى مقولة التركيز على لغة النّص الفنية، لا تعني إهمال علاقة هذه اللغة باللاشعور المبدع، ذلك أنه "لا يُريدُ تقديم تفسير جديد للعلاقة بين اللاشعور المبدع ولغة النص الفنية، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللاشعور المبدع، باعتبارهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطًا وثيقًا، ومعنى ذلك أنّ العودة إلى لغة النّص الأدبيّ هي رجوع إلى ذلك المجال الذي أُهملَ من قبل"[20].

لعلّ مورون يرمي إلى ضرورة الاعتماد على لغة النص الأدبي وإعطاء الأولوية للنص في ذاته، فالتركيز على الجوهر من خصائص ومبادئ منهجه. وهو في ذلك يحاول أن "يُفسّر الأثر الأدبي على أنّه لغة فنية تُعبّرُ عن مخبّآت النفس اللاشعورية والشعورية عند المُبدع، ولعلّ هذا ما عبّر عنه مورون حين قال على الناقد أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب (العقدة)، وهو يعني بذلك أنّ الأساسي والجوهري يكمنُ في اللغة الفنية للنص، التي يكوّنها عالم الفرد المبدع"[21].

إذًا، شارل مورن. يحاول التوغّل في أعماق الأثر الأدبي انطلاقا من لغته التصويرية التي تعد بمثابة نقطة تمركز المركب عند الكاتب أو المبدع. وفي ذلك إشارة إلى أهمية مقاربة هذه اللغة وعلاقتها بمجال اللاشعور.

لم يتوقف النقد النفسيّ عند مورون فحسب، فللرجل إسهاماته التي لا تُنْكرُ، ويظهر من زاوية أخرى الناقد **لاكان**، الذي يُعدّ من أبرز النقاد النفسيين الذين أفادوا من طروحات فرويد، مكتشف اللاشعور، غير أنّ الذي يراه لاكان أنّ اللاشعور عبارة عن بنية، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّه يمكنُ اعتبار لاكان ضمن زمرة البنيويين، غير أنّ الحقيقة التي تُقرّ بإفادة لاكان من جهود فرويد هو قوله:

"إنّه ليس أكثر من مجرّد محلّل نفساني فرويدي أخذت على عاتقي التزام حدود مبحثه العلميّ بكلّ أمانة وصرامة"[22].

إنّ لنتاج اللاوعي دلالة بحسب تصوّر لاكان، ذلك أنّ الحلم مثلًا لمّا يتحوّلُ من مجرّد حلم إلى كلام منطوق يمكنُ حكيُهُ للآخرين وبالتالي فهو لغة حين نرويه يقول: "إنّ اللاوعي منظّم ومهيكل تمامًا مثل اللغة"[23].

منح لاكان الأولوية في نظريته للكلام والتواصل، مركّزا في ذلك على علاقة الأنا باللغة، وإذا كان فرويد قد ربط تداعيات مرضاه وأحلامهم بالقصة ليكتب نصّه التحليلي، فإنّ لاكان قد ربط نصّ فرويد النظري بالأعمال الأدبية، وبخاصة الأدب التخييلي ليصل إلى الحقيقة. وعليه فلا يمكن نكران أنّ جاك لاكان قد طوّر "المنهج النفسي بجمعه بين اللسانية البنيوية والفرويدية، فاعتبر أنّ اللاوعي بنية اللغة نفسها، فالإنسان لا يعلمُ وهو يصنعُ الأشياء بالكلمات، المدى الذي تصنعه به الكلمات، وقد اعتبر أنّ للاوعي بنية تؤثّر على أقوالنا وأفعالنا، فهو يُثرثر ويكشف عن نفسه في الأحلام وتشوّشُ الذاكرةُ وزلات اللسان والنّكت وتكرير الكلام والحركات الجسدية، وعلينا وصفُهُ وهو يتكلّم في مواجهة الكبت والرقابة"[24].

ولعلّ من أبرز مظاهر ربط لاكان بين اللغة والفرويدية هو اعتقاده "أنّ اللاوعي يُبتَنى كاللغة، إذ لاحظَ شَبَهًا بين بعض الظواهر النفسية والظواهر اللغوية، وكان اعتباره أنّ التكثيف كالاستعارة، والنقلة كالكناية..."[25].

خاتمـــــــة:

وصفوة القول ممّا سبق، يمكن أن نصل إلى أنّ علم النفس أقربُ بكثير إلى طبيعة الأدب، وإذا كان علمُ النفس تقتصر مهمته على النفس البشرية، فإنّ الأدب يفعلُ الشيء نفسَهُ وفقًا لمنهج التحليل النفسي.فالأدب حقل خصب لاكتشاف الحياة اللاشعورية للشخص أو الكاتب.

إنّ مصدر الأدب يتأتّى من العُقد النفسية أو من ذكريات الطفولة، وبخاصة التحريمات.وقد تظهر في ثنايا الأثر أو النص بعضٌ من المكبوتات التي تخرجُ رغمًا عن المبدع. وتتجلّى بشكل واضح في تلك الصّور أو الأساطير والأحلام.

إنّ المفهوم المؤسس للتحليل النفسي عند فرويد ينبني على أنّ اللاوعي حقلٌ تشترِكُ فيه الأنا المتكلّمة والأنا المُصغية والآخر.بينما تبحث نظرية أدلر في الغائية؛ أي ما يصبو إليه الفرد لتحقيق رغبته، ولكن ليس الرغبة الجنسية كما يُشيرُ فرويد.

يعتبر يونغ النزوات الجنسية ما هي إلا جزءٌ من الطاقة النفسية، ثمّ إنّ الرغبات المحرّمة التي نادى بها فرويد ليست لها علاقة بالحياة الجنسية عند يونغ.

نهض مورون بالنقد النفسي بناءً على منطلقات التحليل النفسي الذي يُعدّ الأساس لنظريته، ويمكن اعتباره حلقة وصل بين التحليل النفسي والنقد النفسي. كما منح لاكان الأولوية في نظريته للكلام والتواصل، مركّزا في ذلك على علاقة الأنا باللغة.

الهوامش:

[1] - سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ط1، القاهرة، دار الآفاق العربية، 2007، ص 67.

[2] - نفسه، ص 67.

[3] - بسام بركة، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، دار الطباعة، القاهرة، ط1، 2002، ص 22.

[4] - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2005، ص 143.

[5] - نفسه، ص 146.

[6] - نبيل أيوب، نص القارئ المختلف(2) وسيميائية الخطاب النقدي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011، ص 12.

[7] - نفسه، ص 13.

[8] - عماد علي سليم الخطيب، في الأدب ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2009، ص 261.

[9] - نبيل أيوب، نص القارئ المختلف (2)، ص 23.

[10] - نفسه، ص 23.

[11] - نفسه، ص 23.

[12] - نفسه، ص 25.

[13] - نفسه، ص 25.

[14] - أحمد إسماعيل النعيمي، الشعر الجاهلي ومنطلقاته الفكرية، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 2010، ص 156.

[15] - نبيل أيوب، نص القارئ المختلف (2)، ص 25.

[*] التّحلِفسيّ: مصطلح أورده عبد الملك مرتاض بمعنى التحليل النّفسي، يُنظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 136، 137.

[16] - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 143، 144.

[17] - سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 69.

[18] - نفسه، ص 69.

[19] - نفسه، ص 69.

[20] - نفسه، ص 70.

[21] - نفسه، ص 70.

[22] - يُنظر، زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د.ت، ص 173.

[23] - ينظر، فيصل عباس، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 345.

[24] - نبيل أيوب، نص القارئ المختلف (2)، ص 31، 32.

[25] - نفسه، ص 32.



(Lougha - Kalaam) Edited by Language and Communication Laboratory
University Center Ahmed Zabana Relizane – Algeria
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
Volume: 06 - N°: 04 - 2020- P 428 / 436



Algerian EFL Students' Reading Habits in the Digital Age:
A Case of Second Year Master Students at Ibn Khaldoun University, Tiaret

عادات القراءة لدى الطلاب الجزائريين للغة الإنجليزية كلغة أجنبية في العصر الرقمي:
دراسة حالة طلاب سنة ثانية ما ستر بجامعة ابن خلدون تيارت

✍ Khadhra Bouazza
khadra.bouazza@univ-mascara.dz
LIPLFS Laboratory, Mascara
Mustapha Stambouli University/ Algeria

Reçu le:.08 /06/2020 Accepté le:.15/.11./2020, Publié le:10/12/2020



ABSTRACT:

The aim of this study is to explore Algerian EFL students' academic reading habits and preferences in the digital age. To meet this endeavour, a questionnaire was administered to 45 EFL second year master students at Ibn Khaldoun University, Tiaret. Results revealed that despite students' reading habits are increasingly developed in the digital era, students still prefer reading their academic materials on paper for deep understanding and better learning.

Keywords: Academic reading habits; digital age; EFL students; preferences.



تروم هذه الدراسة إلى استكشاف عادات القراءة الأكاديمية المفضلة لدى طلبة اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية بالجزائر في العصر الرقمي. ولتحقيق ذلك، تم توزيع استبيان الدراسة على 45 طالب ماستر سنة ثانية يدرسون اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية بجامعة إبن خلدون، تيارت؛ حيث كشفت نتائج الدراسة أن الطلبة لازالوا يفضلون النسخة الورقية للمواد الأكاديمية على الرغم من التطور المتزايد لعادات القراءة في العصر الرقمي، وذلك لتحصيل أكبر قدر من الاستيعاب والتعلم.

الكلمات المفتاحية: عادات القراءة الأكاديمية؛ العصر الرقمي؛ طلبة اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية؛ تفضيلات.

1.Introduction

The advent of digital media and the proliferation of electronic texts have brought about significant changes in reading habits. University students are increasingly reading on their screens for both academic work and pleasure. However, little research has explored how English as a Foreign Language (EFL) graduate students read in their discipline areas in this digital era.

The purposes of this study are therefore twofold. First, this study aims to investigate the academic reading habits of EFL Second Year Master Students at Ibn Khaldoun University, Tiaret in the digital environment. The second purpose is to explore their preferences for paper or screen medium when reading academic materials. A questionnaire was administered to 45 students to solicit insightful data about their reading patterns. Understanding reading habits and preferences will enable teachers to devise new approaches that best help students improve their EFL reading abilities and prepare them to meet the new literacy demands of the 21st century.

2. Reading Habits in the Digital Age

Studies on reading habits among university students have gained much interest in recent years among university students due to the impact of Information Communication Technologies (ICTs). In his study of 113 students' reading behaviours, Liu (2005) found that most of the participants (83%) spent more time reading electronic texts. This electronic reading is characterized by browsing, skimming, and keywords spotting, in addition to selective reading. Unlike traditional reading, screen reading encourages non-linear reading i.e jumping from one site to another for the sake of getting a vast amount of information in a very short time. This new trend of reading creates a kind of non- continuous reading that impedes students' focus and disrupts deep reading (Liu, 2005).

In a similar vein, Hillesund (2010) investigated the reading behaviours of expert readers on both screen and paper, findings indicated that online reading brings new modes of reading like browsing, skimming, and ' bouncing'. Hillesund (2010) further explained that despite Web offers unprecedented freedom for readers through a myriad of hypertexts to choose their reading path, it creates a kind of discontinuous and fragmented reading. By contrast, the paper medium is well-suited to practice sustained and continuous reading especially when reading scholarly papers (Hillesund, 2010).

Although previous studies have claimed that electronic reading hinders deep reading, a recent study of the reading habits in Morocco (Larhmaid, 2018) reveals that 98% of the participants reported increased attention and in-depth reading when reading electronic documents. Larhmaid (2018) has considered several explanations for this prolonged engagement in reading. She argues that subject disciplines like software and electronic engineering play a critical role in the mastery of the online reading skills that increase the frequent use of digital resources by undergraduate students. According to her, another plausible explanation is the students' familiarity with digital media that is regarded as the key factor in sustaining attention and increasing deep reading. Nevertheless, this study has overlooked the length of electronic documents read by students which may affect negatively in maintaining continuous reading in an environment known of its distraction (Wolf, 2018).

3. Reading Preferences While Reading Academic Texts

A growing body of studies has reported that students' preferences for the reading medium are determined by the reading purposes and length of texts. For instance, Mizrachi (2015) studied undergraduate students' reading preference in the academic context in California university, the

findings of this study indicated that most of the participants prefer reading their academic documents in print for better understanding and effective learning outcome.

Furthermore, literature has documented that the sensory dimensions and the physicality of paper play a pivotal role in choosing hardcopy materials over the screen (Jabr, 2013; Wolf, 2018; Mangen, Walgermo, & Brønnick, 2013;). Undoubtedly, touching the paper offers a sense of ownership for the reader to be immersed and involved in the reading process, it is the virtue that Rose (2011) extols when he states "to comprehend something fully is to take ownership of it and to own a text, I must hold it in my hand" (p. 519).

Baron et al. (2017), through their investigation of the attitudes and practices of 429 university students regarding reading in hardcopy versus screen, found that nearly 92% of students concentrate better when reading their academic materials in print as one of the participants put it " reading in hardcopy makes me focus more on what I am reading" (Baron, Calixte, & Havewala, 2017, p. 599). Unlike print, screen reading encourages multitasking across multiple sources of information. Shifting and switching from one link to another would probably disrupt the reader's focus and diminish his attention while reading (Wolf, 2018).

Although digital reading has some limitations, its advantages in students' life cannot be ignored. For instance, digital devices enable students to download and store a large number of electronic documents. In addition, these devices make it easier for students to carry these documents wherever they go (Baron, 2015; Rose, 2011; Mizrachi, Salaz, Kurbanoglu, & Boustany, 2018). More importantly, handheld devices with internet connection allow students to get instant access to a wide range of information that help them expand their knowledge and improve their understanding.

4. Methodology

Previous studies attempted to explore students' reading behaviours in the digital age. What remains to be explored, however, is how EFL students engage in reading their academic materials. Therefore, this study aims to explore EFL Second Year Master students' reading habits and preferences at Ibn Khaldoun University, Tiaret.

4.1 Research Questions and Hypotheses

The two main research questions which underpin this study are:

1. What are the reading habits of EFL second master students at Ibn Khaldoun university in the digital age?
2. Which reading medium (paper or screen) do EFL second-year master students prefer when reading academic texts?

To address the above questions, the researcher hypothesized that:

1. EFL second master students spend more time on electronic reading using a variety of digital resources.
2. Students tend to prefer the screen medium to read their academic texts.

4.2 Data Collection

For the purpose of the study, a questionnaire was used in collecting data. The sample of this study was randomly selected during the first semester of the academic year 2019-2020; it consists of 50 EFL second-year master students at Ibn Khaldoun University. Participants were asked to fill

out the questionnaire based on their reading patterns. Only 45 participants (5 males and 40 females) completed the questionnaire. Their age ranges from 20 to 24 years old.

A pilot study was conducted with 30 students to pre-test the survey questions. After the pilot study, some questions were developed and refined. The final draft of the questionnaire involved the following sections:

A- A set of questions about reading habits in terms of time spent on reading courses on the screen where participants have to choose among multiple-choice items; types of digital devices used by them (e.g.: computer desktop, laptop, mobile phone, and tablet); sources to get the reading courses (university library, Websites, and friends).

B- As for reading medium preferences, participants responded to multiple-choice items that include, paper, screen, or no preference.

C- To get deep insights about students' learning engagement when reading on both paper and screen platforms, a five Likert- scale was added. It included the following items:
1. Remembering more information and understanding deeply when reading in hardcopy;
2. Enjoying and concentrating when reading online;

D-At the end of the questionnaire, open-ended questions were added to get more comments and further explanations about students' reading medium preferences.

4.3 Data Analysis

Data were analysed using Statistical Package for Social Science (SPSS) version 22.

5. Findings and Discussion

5.1 Reading Habits

In the digital age, students tend to spend much time reading on screen. They are exposed to the sheer volume of information that increases their consumption of electronic documents. As can be seen in Table 1, the majority (84,4%) of participants spend a considerable amount of time (from one hour to three hours a day) reading their courses on-screen, whereas only 10,8% of participants report that they read over 4 hours on their screens (see Table 1). As expected, EFL graduate students tend to spend more time reading on their screens due to their rigorous academic programme. These students are required to write their theses; therefore, it is conceivable that they read extensively and spend a large amount of time reading on their digital screen to meet this requirement.

Table 1:
Time Spent Reading Courses on Screen

Hours	Frequency	Percent
0 hour	2	4,4 %
1-3 hours	38	84,4 %
4-6 hours	3	6,4 %
Over 6 hours	2	4,4 %
Total	45	100 %

The programme of university graduate students prompts them to use multiple sources to satisfy their reading needs. The findings of this study show that different sources are used by participants to get their reading courses. Websites are increasingly used by the respondents (75,6%), followed by university library with (15,6%). The wide use of the website can be explained by the availability of information that the Internet offers at any time in any place. There is no doubt that Web sites afford students with limitless online sources to satisfy their reading desires. They serve as a contributor means for the language learner to be engaged in direct contact with authentic materials: Web sites include a hybrid of hyperlinks that include texts, images, and videos of native speakers, this advantage creates an environment conducive to learning the target language.

In an information age, students use various digital devices to enhance their reading practices. The results of this questionnaire show that most of the participants use their mobile phones to read their courses (55,6%) followed by laptop (31,1%), desktop computer (08,9%), and iPad/tablet (04,4%). Mobile phones are the most familiar devices for many students that serve as a feasible tool for effective learning. It is important to note that students can use tremendous applications of mobile phone to enhance their learning; for instance, social media like Facebook and WhatsApp are useful spaces to share relevant reading materials among students to encourage their reading practices. Besides, this small device facilitates the storage and organisation of a vast number of documents in the form of a digital library that enables students to boost their reading habits anywhere and anytime. More importantly, the mobile phone has a substantial effect on language learning. Through the use of its electronic dictionaries, English learners can improve their vocabulary and pronunciation, which in turn contributes to the development of reading comprehension and English proficiency.

5.2 Reading Medium Preferences

The choice of reading medium differs among students according to reading purposes. As Figure (1) below illustrates 57,78% of participants prefer to read their assigned courses on paper, whereas 40% choose the screen medium and only 02,22% indicate no preferences. These results disconfirm the hypothesis of the study that stated students' preference for screen medium in the digital age.

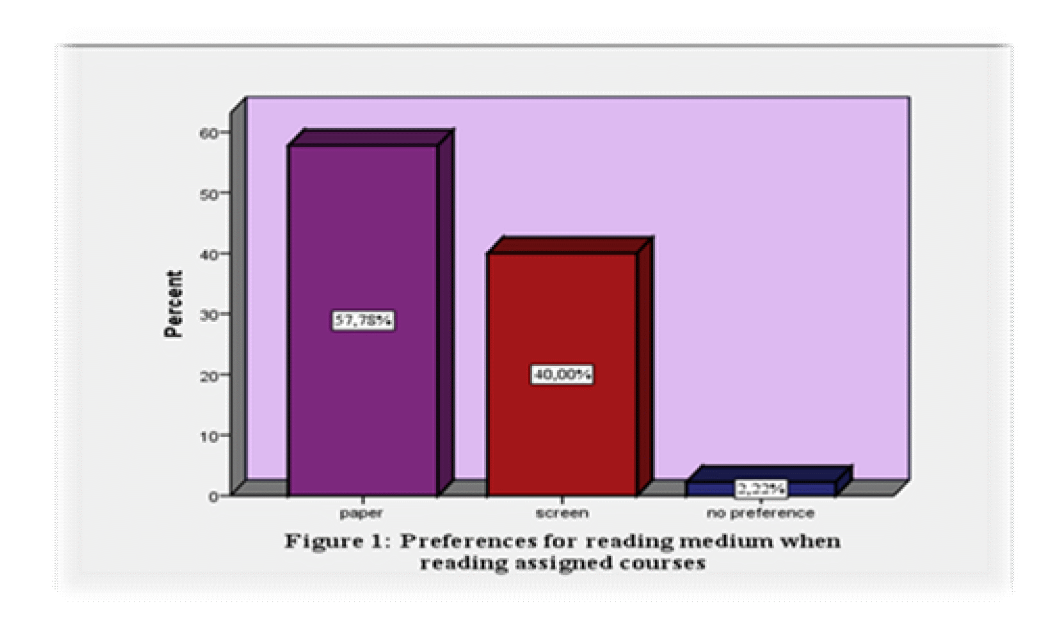


Figure 1: Preferences for reading medium when reading assigned courses

The advantage of paper medium over screen is due to the nature of academic reading. This kind of reading requires careful attention and prolonged engagement in reading to fully understand and synthesize the information presented in the text. As one of the participants notes "Reading on paper is more helpful for me because I feel concentrated in reading my courses and go deeply with the content". Furthermore, the sensory features of paper, such as touch and smell play a critical role in the choice of the medium. As one of the participants opines "I like the smell of the papers, the covers of books, and I enjoy turning pages that make sounds". Other participant stresses the importance of touch in the reading process when he states "I am a tactile person, so I have to touch the material I am reading, it gets me more involved in the reading process and understand better than reading on-screen". However, screen reading has many advantages that should not be overlooked such as accessibility, interactivity, low cost, and convenience. Comments by students reveal these positive aspects:

"Sometimes it is hard to get hardcopy books but online reading helps me to get them easily",

"I can read fast on screen, I can gain time, I can share the reading material easily with my friends",

In short, both paper and screen medium have their advantages and limitations that lead students to choose one format over the other. But the question raises here is whether these platforms have the same impact on cognitive skills. The next section will attempt to answer this question.

5.3 Remembering and Understanding Information in Hardcopy

Various research studies have found that paper is the optimal medium for students to remember more information in the text and understand their reading materials. (Mizrachi, Salaz, Kurbanoglu, & Boustany, 2018; Baron, Calixte, & Havewala, 2017; Jabr, 2013). Tables 2 illustrates that 66,6% of participants strongly agree or agree that they remember more information in hardcopy, and table 3 shows that 73,4% strongly agree or agree that they prefer to read hardcopy documents for deep understanding.

Table 2:
Remembering More Information When Reading in Hardcopy

Value	Frequency	Percent
Strongly disagree	4	8,9 %
Disagree	6	13,3 %
Neither agree nor disagree	5	11,1 %
Agree	20	44,4 %
Strongly agree	10	22,2 %
Total	45	100 %

Table 3:
Hardcopy Preference for Deep Understanding

Value	Frequency	Percent
Strongly disagree	2	4,4 %
Disagree	7	15,6 %
Neither agree nor disagree	3	6,7 %
Agree	16	35,6 %
Strongly agree	17	37,8 %
Total	45	100 %

Unlike digital texts, the paper offers a good spatial mental representation of the whole text that helps the reader to localize and remember more information (Jabr, 2013). In other words, readers of long texts on paper can see the entire passage with its different angles and from top to bottom on one single page. On the contrary, screen readers have to scroll down to move to the next part of the text. Scrolling up and down the page disrupts the continuity of reading which in turn affects retention and understanding of the information conveyed in a text. For this reason, various research studies have found that having a good spatial representation of the text enhances cognitive abilities and supports reading comprehension (Baron, 2015; Mizrachi, Salaz, Kurbanoglu, & Boustany, 2018; Støle, Mangen, & Schwippert, 2020).

5.4 Less Enjoyment and lack of Concentration When Reading Online

An interesting finding from this study reveals that 53,3% of participants strongly disagree or disagree that they enjoy more when reading online. This result is inconsistent with other studies that showed that paper reading is boring when reading for both academic purposes and pleasure (Baron, Calixte, & Havewala, 2017). The question raises here is: why did students in this study find online reading less enjoyable despite this kind of reading provides endless resources, which are absent in the print environment?

The answer, from the participants' comments, reveals that distraction is the major issue that students confront when reading online. Here are some selected comments:

"I lose my focus when I read on screen, I find myself on YouTube or Facebook connecting with friends and watching videos.".

"The sound of messages and emails attracts my attention to check and consequently I get easily distracted from reading"

Furthermore, most of the participants' comments indicate that the primary disadvantage of screen reading is eyestrain. The light of digital devices impedes students from concentration when reading long materials as one participant states "I don't like reading on screen because it's tiring for eyes when reading for a long time and sometimes lead to less concentration". Other participant mentions that digital reading causes health problems as he puts it "screen reading hurts my eyes and causes headache and neckache".

6.Conclusion

This study was conducted in an attempt to enhance our understanding of the reading habits and preferences of EFL graduate students in the digital environment. The researcher aims to provide useful information and recommendations that may help university authority and teachers to develop the students' reading practices.

Overall findings of this study reveal that Algerian EFL Second Year Master students spend more time reading their academic materials on screen. This group is expected to read more due to their engagement in the academic process that requires them to read. The findings of this study should assist the university authority, especially the library to create a reading space equipped with the necessary digital devices to encourage students to develop a good reading habit. Undoubtedly, a good reading habit is a healthy behaviour that contributes significantly to academic success and professional development.

Furthermore, results show that students predominantly used their mobile phones to facilitate their reading practices and English language learning. Using a mobile phone with its tremendous applications align with social media provide students with lifelong opportunities to develop their reading patterns and practise their English language communication. Therefore, teachers are

required to integrate mobile devices into their teaching to motivate students to take charge of developing their reading habits and become active participants in the teaching and learning process. Indeed, involving students in the reading process as 'digital natives', who have more experience with technology, will be a promising step toward a new paradigm of learning which will result in effective learning outcomes.

An interesting finding of this study is less enjoyment and lack of concentration on the part of the participants when reading their academic materials online. This finding may come to surprise since several studies have found that online reading offers endless resources that make reading enjoyable and help students to meet their reading needs. Notwithstanding these advantages, this study has revealed that the inherent problem of online reading is distraction; confronting students with too much information disrupts their focus on one reading task and creates a kind of superficial reading that lacks concentration: the major cognitive faculty which plays a key role in reading comprehension.

The aforementioned disadvantages of digital reading explain the preference of students to read their academic materials on paper to concentrate well in the digital era. Students' preference for paper as a medium for deep reading implied that paper is unlikely to disappear in the digital environment. Future research should focus on increasing the sustained attention of reading in the digital environment.

The knowledge acquired through this study should assist teachers to revisit their teaching practices and adopt new approaches to match their students' needs and interests. By doing so, students will acquire effective reading skills that enable them to meet the requirements of the digital world.

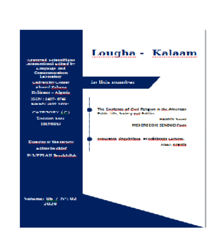
7. References

- Baron, N. S. (2015). *Words Onscreen: The Fate of Reading in a Digital World.* New York, NY: Oxford University Press.
- Baron, N. S., Calixte, R. M., & Havewala, M. (2017). The persistence of print among university students: An exploratory study. *Telematics and Informatics, 34*, 590-604.
- Hillesund, T. (2010). Digital reading spaces: How expert readers handle books, the Web and electronic paper. *First Monday, 15*(4). Retrieved from http://firstmonday.org/article/view/2762/2504
- Jabr, F. (2013). Why the Brain Prefers Paper. *Scientific American*, 49-53.
- Larhmaid, M. (2018). The Impact of Print vs. Digital Resources on Moroccan University Students' Reading Habits, Uses, and Preferences. *SHS Web of Conferences* (pp. 1-19). Morocco: EDP Sciences.
- Liu, Z. (2005). Reading behavior in the digital environment: Changes in reading behavior over the past ten years. *Journal of Documentation, 61*(6), 700-712.
- Mangen, A., Walgermo, B., & Brønnick, K. (2013). Reading linear texts on paper versus computer screen: Effects on reading comprehension. *International Journal of Education Research, 58*, 61-68.
- Mizrachi, D. (2015). Undergraduates' Academic Reading Format Preferences and Behaviors. *The Journal of Academic Librarianship*, 1-11.
- Mizrachi, D., Salaz, A., Kurbanoglu, S., & Boustany, J. (2018). Academic reading format preferences and behaviors among university students worldwide: A comparative survey analysis. *PLOS ONE, 13*, 1-32.

- Rose, E. (2011). The phenomenology of on-screen reading: University students' lived experience of digitised text. *British Journal of Educational Technology, 42*(3), 515-526. doi:doi: 10.1111/j.1467-8535.2009.01043.x
- Støle, H., Mangen, A., & Schwippert, K. (2020). Assessing Children's Reading Comprehension on Paper and Screen: A mode-effect study. *Computer & Education, 151*, 1-13. Retrieved from https://doi.org/10.1016/j.compedu.2020.103861
- Wolf, M. (2018). *Reader, Come Home: The Reading Brian in a Digital World.* New York: NY: Harper.



(Lougha - Kalaam) Edited by Language and Communication Laboratory
University Center Ahmed Zabana Relizane – Algeria
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
Volume: 06 - N°: 04 - 2020- P 437 / 445



Corpus, discours et texte : les nouvelles perspectives numériques

Corpus, speech and text: the new Digital perspectives

✍Chebli Soumya
cheblisoumya@yahoo.fr
Université Abbes Laghrour- Khenchela/

Reçu le:.26 /06/2020 Accepté le:.30/10/2020, Publié le:10/12/2020



Résumé

L'impact de la mutation technologique sur l'analyse textuelle des discours n'est plus à démontrer. Dans la perspective qui est la nôtre, la présente contribution se propose de réfléchir sur un certain nombre d'interrogations liées à l'ère numérique. Il s'agit d'interroger les caractéristiques de la textualité numérique et la rupture épistémologique qu'elle constitue dans la mesure où la technogénéricité liée à l'hypertexte et aux big data, nous conduit à repenser la catégorisation corpus- discours - texte pour répondre aux exigences de la discursivité numérique.

Mots-clés : Numérique, Corpus, Discours, Texte, Technogénéricité

Abstract:

The impact of technological chang e on the textual analysis of speeches is n o longer to be demonstrated. From our perspective, this contribution proposes to reflect on a number of questionsrelat ed to the digital age. The question is to question the characteristics of the digit al textuality and the epistemological ru pture that it constitutes, since the techn ogenericity of hypertext and big data lea ds us to rethink the categorization corp us- discourse - text in order to meet the requirements of digital discursivity.

Keywords: Digital , Corpus, Speech, Text, Technogenericity

1. Introduction : Dans le cadre des humanités numériques, des notions comme texte, genre, discours et corpus sont bouleversées et donnent naissance à un nouveau paradigme qui suscite débats et controverses depuis la conversion numérique notamment la conversion numérique de l'analyse des TDI (Textes-Discours-Interaction). C'est sur ce nouveau paradigme que nous allons nous pencher ici. Nous essayerons de comprendre comment le numérique modifie la nature du texte, du discours et du corpus par un phénomène de technogénéricité pour laisser place, à l'hyperlien, l'hypertexte et aux big data. Partant des exigences de la démarche écologique composite, notre objectif est d'interroger la capacité des traits technodiscursifs à remettre en question la notion de genre dans le sens où le rapport genre– discours serait à reconsidérer au profit de la notion de corpus, remise en question à son tour. Reconsidération, qui aurait pour conséquence l'émergence d'une nouvelle herméneutique, une herméneutique numérique.

Après un regard rétrospectif, théorique et épistémologique sur les notions de corpus, discours et texte dans la première partie. Dans la dernière partie de cet article, nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse aux questions posées plus haut.

2. Corpus, discours et texte : regard rétrospectif

Afin de mieux cerner les différentes acceptions de la notion de corpus, nous avons emprunté à F. Rastier sa catégorisation qui s'appuie sur deux grandes orientations ; la première logico-grammaticale et la seconde philologique- herméneutique.

La conception logico- grammaticale considère le corpus comme un ensemble de phrases ou d'énoncés, écrits ou oraux, constituant un échantillon de la langue. Ce dépôt d'exemples ou d'attestations ont pour rôle de représenter un phénomène linguistique en vue de l'étudier. Définition contestable de par son caractère structural dans la mesure où une telle définition met l'accent sur les phrases indépendamment du contexte de leur réalisation.

La seconde s'inscrit dans une tradition philologique- herméneutique, où le texte n'a de valeur que dans le rapport texte à texte. Cette conception n'exclut pas la première mais lui est complémentaire.

Contrairement à la première conception, la seconde, est privilégiée en analyse du discours,

> *le corpus qui, en fait, définit l'objet de recherche qui ne lui préexiste pas. Ou plutôt, c'est le point de vue qui construit un corpus, qui n'est pas un ensemble prêt à être enregistré*[1].

Prétendre donner une définition à une notion aussi problématique que celle que constitue la notion du discours, relève de l'utopique. L'abondance de la littérature existante à ce sujet exprime parfaitement la difficulté que rencontrent les spécialistes à cerner cette notion malgré les incessantes tentatives.

Toutefois, avant de se lancer dans cette aventure, il est important de ne pas perdre de vue que les essais de délimitation du champ de la notion de discours n'est pas née de l'essor qu'a connu l'analyse du discours durant les années 60, elle remonte à l'Antiquité. C'est avec Platon, déjà, que les éléments constitutifs du discours ainsi que l'importance de leurs interactions ont été soulignés :

> *C'est la plus radicale manière d'anéantir tout discours que d'isoler chaque chose de tout le reste ; car c'est par mutuelle combinaison des formes que le discours nous est né.*[2]

Depuis, une multitude de tentatives s'acharnent, en vain, à délimiter les champs d'action de la notion du discours et en a proposé des équations qui donneraient une légitimité scientifique à la démarche entreprise. Pour notre part, nous avons choisi d'analyser les équations proposées par des tendances différentes qui nous paraissent les plus représentatives des grands courants de la linguistique : Enoncé +situation de communication =DISCOURS ou texte +situation de

communication = DISCOURS ou celle qui remonte à Guillaume et qui stipule que le langage = DISCOURS+ langue.

Le développement de la psychomécanique, psychosystématique en Europe, précisément en France, coïncide avec celui de la pragmatique aux états unis durant les années 20 – 50. Ce rapprochement chronologique a stimulé notre curiosité et nous a incités à formuler des hypothèses sur un éventuel rapprochement théorique. Le premier usage du mot pragmatique, « cette partie de la sémiotique qui traite du rapport entre les signes et les usagers des signes », remonte au sémioticien et philosophe américain Charles W. Morris en 1938. Le mot pragmatique dérivé du grec *« pragma »*, *« praxi »* qui signifie *« action, exécution, accomplissement, manière d'agir, conséquence d'une action. »*.

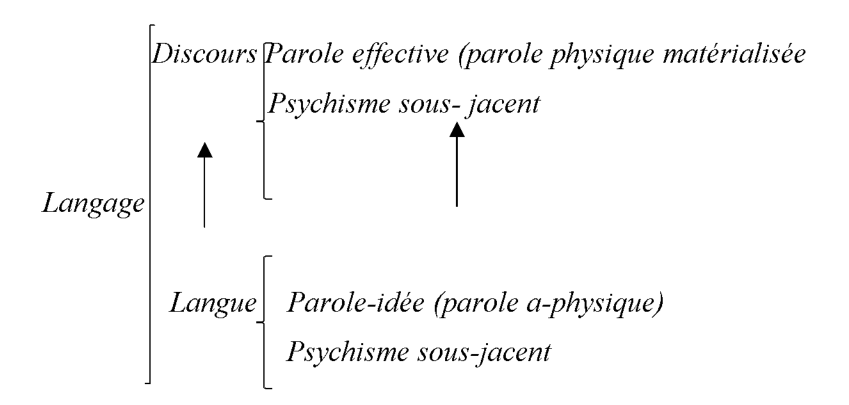
Les fondements théoriques de la psychomécanique de Guillaume s'appuient sur l'acte de langage qui est une

> *opération de transition de la langue au discours (…) Accomplir un acte de langage, c'est (…) transiter du plan de puissance où siège la langue, au plan d'effet, ou se formera et se développera le discours.*[3]

Deux lectures possibles des principes guillaumiens ; une première lecture assez naïve, à notre avis, qui le considérerait comme continuateur de De Saussure ayant, simplement, substitué le concept discours à celui de parole. La deuxième le considérant, à juste titre d'ailleurs, comme précurseur de l'approche pragmatique cognitive du langage. Guillaume se démarque de De Saussure, par le fait qu'il ne conçoit pas le discours comme un substitut de la parole car :

> *L'acte de langage ne commence pas exactement avec l'émission de paroles destinées à exprimer la pensée, mais avec une opération sous-jacente, ou si l'on veut subsidente, qui est l'appel que la pensée en instance d'expression adresse à la langue, dont l'esprit à la possession permanente*[4].

La conception guillaumienne reproche à la parole saussurienne son traitement physique matérialisé qui relèverait du domaine de la phonologie et sa négligence de l'aspect parole–idée, appartenant à la langue, est autre chose que la parole effective. Guillaume propose une révision du schéma Saussurien qui devient :



> *La successivité qu'intègre le langage est, selon la donnée de ce schème d'analyse, celle de la langue au discours, et dans la langue comme dans le discours, il y a liaison et congruence d'un fait de parole et d'un fait de pensée. Avec toutefois des différences qu'il importe de relever et de souligner.*[5]

Chez De Saussure

> *la parole est au contraire un acte de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer :*
>
> *1.Les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle :*

2.Le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons.[6]

A première vue, la confrontation de ces deux conceptions, nous amènerait à s'aligner du côté de la première tendance qui voit en Guillaume un continuateur de De Saussure. Toutefois, Guillaume fait remarquer qu'*« il faut du temps pour penser et pour parler comme il faut du temps pour marcher »*. Ce dernier principe est à l'origine d'un autre concept central de pensée guillaumienne en l'occurrence celui de *« mouvement »*. La conception du discours en mouvement a prévalu aux travaux de Guillaume leur originalité et leur caractère précurseur en pragmatique cognitive :

> *Le discours s'identifie à un mouvement renvoyant à la pensée profonde, universelle et permanente, des éléments, qui ont servi à construire une pensée superficielle, singulière et momentanée. A l'inverse, la construction du discours s'identifie à un mouvement qui demande à la pensée universelle, il faut entendre celle parvenue à l'état où elle est moyenne d'agir sur autrui.*[7]

Les prédiscours évoqués par Paveau en 2006 ne sont-ils pas, déjà, présents dans la pensée guillaumienne en 1946-1947 ? Au-delà de cette question, sur laquelle nous reviendrons avec plus de précisions au cours de cet article, le discours en psychomécanique présente deux principaux mouvements ; l'un en amont et l'autre en aval. Dans ses Leçons de linguistique 1946-1947, série C, vol. 9, Guillaume explique que de ces deux principaux mouvements du discours, découlent quatre mouvements successifs à la base de toute construction phrastique :

1.La visée du discours : considéré comme un mouvement initial né de la motivation du sujet parlant à s'exprimer dans une situation et à laquelle il doit se conformer. Cette contrainte pragmatique restreint le choix d'énoncés. Durant cette étape « la construction du discours n'est pas encore engagée. »

2.La visée phrastique : une fois le thème défini, une autre étape est entamée, celle du choix syntaxique. En d'autres termes, opter pour une structure au détriment d'une autre en fonction des contraintes pragmatiques du discours.

3.Les visées lexicales : appelée par Guillaume, idéo genèses au pluriel ; cette troisième étape vient couronner les deux premières ; l'instant où les structures vides deviennent pleines. C'est ce battement qui actualise par symphyses les signes et signifiés de puissance.

4.Les visées morphologiques : l'idéogénèse se voit transformée en morphogénèses ; dernier moment d'ajustement matière/ forme avant ledit effectif.

Cette conception du discours, nous renvoie à la formule de Pêcheux « ça parle » toujours « avant, ailleurs et indépendamment » ou encore à la théorie des opérations énonciatives où le sujet parlant est considéré comme être psychosocial interagissant avec son environnement :

> *L'activité du sujet parlant doit être étudiée dans un ensemble de disciplines qui n'ont de place dans la linguistique que par leur relation avec la langue. L'étude du langage comporte donc deux parties : l'une, essentielle, a pour objet la langue, qui est sociale dans son essence et indépendante de l'individu (...), l'autre, secondaire, a pour objet la partie individuelle du langage.*[8]

En linguistique textuelle, Adam a remis en question l'équation « texte +situation de communication = DISCOURS », jugée, en 2011, inappropriée :

> *Pour aborder le concept de contexte, je dois repartir de la malheureuse reprise (Adam 1990 : 23 & 1999 : 39) de la formule Discours = Texte + Contexte/conditions de production et de réception-interprétation et de son symétrique Texte = Discours – Contexte/conditions de production. Cette formule, en hésitant entre con- texte et conditions de production du discours, a manifestement son origine dans l'Analyse de Discours française des années 1960-80. Je dirai donc qu'il faut aujourd'hui l'écarter pour deux raisons. D'abord parce qu'elle laisse entendre une op- position et une complémentarité des concepts de texte et de discours alors qu'il s'agit de dire que ces deux concepts se chevauchent et se recoupent avant tout en fonction de la perspective d'analyse choisie. Ensuite parce qu'il faut tenir compte de ce que*

> *Jacques Guilhaumou (1993 & 2002 : 32) décrit comme le passage d'une conception sociolinguistique de l'AD à sa redéfinition comme « discipline herméneutique à part entière.* [9]

Adam n'est pas le seul linguiste à avoir remis en question sa première conception de la notion de corpus. En 2011, Rastier a, également, révisé sa conception première afin de l'adapter à l'environnement numérique quand il affirme que :

> *La constitution et l'analyse de corpus sont en passe de modifier les pratiques voire les théories en lettres et sciences sociales. Toutes les disciplines ont maintenant affaire à des documents numériques et cela engage pour elles un nouveau rapport à l'empirique. En outre, la numérisation des textes scientifiques eux-mêmes permet un retour réflexif sur leur élaboration et leurs parcours d'interprétation.* [10]

Dans ce passage, Rastier réitère, d'une part, l'importance du rôle contextualisant du corpus quant au principe herméneutique considéré par Wilhelm Dilthey comme *« l'interprétation des témoignages écrits de la vie humaine »*[11]. Le corpus est contextualisant de par le texte, matérialité linguistique qui se situe dans un genre, constitue

> *l'ensemble dans lequel cette unité prend son sens. Où le morphème est l'unité élémentaire, le texte est pour une linguistique évoluée l'unité minimale et le corpus l'ensemble dans lequel cette unité prend son sens*[12].

A la page 64, Rastier affirme qu' *« un texte ne peut se lire que dans un corpus, qu'il soit implicite, comme en général dans les études littéraires, ou explicite, comme en linguistique de corpus. »*

D'autre part, Rastier souligne le rôle de la numérisation dans le traitement et l'élaboration du parcours interprétatif de textes scientifiques :

> *La textométrie donne accès à des descriptions qui à ce stade ne veulent rien dire mais sont autant de stations dans un parcours interprétatif qu'il reste à définir (…) et cela suppose une herméneutique des sorties logicielles*[13]

Toutefois, il insiste sur le fait que *« bien entendu la qualité l'emporte sur la quantité, et le "grain" sur la " mesure ". »*[14]. La même année, Paveau remplace la notion de discours par celle de corpus. Elle évoque la "toute-puissance du corpus" qui lui semble plus appropriée :

> *Ce que j'appelle la toute- puissance du corpus, c'est l'idée que la notion de corpus recouvre ou remplace la notion de discours : la notion de discours ne désigne pas seulement des produits, des données, elle désigne un processus linguistique et social très complexe qui repose sur une interprétation du monde. C'est à mon sens une vraie notion linguistique, et philosophie, c'est -à-dire une proposition interprétative pour comprendre comment l'homme se comporte dans le monde, se débrouille avec son humanité par la parole.*[15]

C'est précisément cette *« proposition interprétative pour comprendre comment l'homme se comporte dans le monde »* qui serait à l'origine du tournant épistémologique à travers la conversion numérique des sciences du langage et l'émergence des humanités numériques parce-qu'en seulement

> *vingt ans, la plus grande partie des activités humaines s'est déplacée dans les mondes numériques, et le développement des ordinateurs personnels, d'Internet et la téléphonie mobile ont radicalement changé notre relation avec le monde.*[16]

2. Limites de la typologie textuelle traditionnelle

Depuis les travaux de Vandenrope (1997) et ceux de Saemmer (2015), il est bien établi que l'hyperlien, trait technodiscursif par excellence, est à l'origine de nouvelles formes de lectures sur la page –écran : la lecture linéaire a cédé la place à la lecture tabulaire. Il n'est pas envisagé de revenir sur cette question, mais de tenter de déterminer le rôle du lien hypertextuel, dans la révision des rapports textes- genre-discours-corpus. Comme nous l'avons évoqué plus haut, la conversion et l'ère numérique ont imposé un certain nombre d'interrogations. Dans cette partie, nous mettrons en évidence le débat actuel sur la généricité numérique et les limites de la généricité

textuelle traditionnelle. Dans un article intitulé « L'ethos discursif et le défi du Web », mis en ligne en juillet 2016, Maingueneau affirme que :

> *La conception classique du genre de discours associe chaque texte – considéré comme une totalité stabilisée qu'on peut appréhender globalement – à un genre. L'internaute, lui, est confronté non à un texte, mais à un écran qui se présente comme une mosaïque plus ou moins dense de modules hétérogènes, ce qui interdit de mettre en correspondance simple un texte et une scène d'énonciation. Dans cette mosaïque, on peut trouver des textes au sens habituel du terme mais aussi des listes, des diagrammes, des slogans, des titres, des vidéos, des bannières, etc. En outre, ce qui apparaît sur l'écran n'est qu'un état transitoire ; la plupart des modules sont renouvelés mais à des rythmes différents, en fonction du type de site concerné. Enfin, l'écran ne propose qu'une vue partielle d'une totalité qui ne se donne jamais intégralement : il y a divergence entre les scansions d'Internet et la pagination de l'imprimé. On sait aussi que l'hypertextualité implique une « lecture » qu'on peut dire navigante, le texte étant en fait le produit contingent du parcours de l'internaute, qui fabrique l'hypertexte qu'il "lit".* [17]

Cette ambiguïté épistémologique des big data expliquerait le nombre restreint de travaux qui traitent de la typologie du texte numérique et la nécessité de mettre à jour les concepts de l'analyse classique du discours. A ce sujet et en guise de conclusion, Maingueneau déclare :

> *En étendant à partir des années 1980 son champ de validité à l'ensemble des productions discursives, l'analyse du discours s'est dotée d'un outil précieux, mais a progressivement été amenée à s'interroger sur les problèmes que soulève son application à des corpus différents de ceux pour lesquels il a été conçu. Tant qu'il s'agit de textes relevant d'une généricité " classique", il est possible de minimiser ces problèmes ; mais cela devient impossible quand on se confronte au Web, qui déstabilise un certain nombre de présupposés immémoriaux quant à la textualité et à l'auctorialité.* [18]

3. Typologie du texte- corpus numérique

Comme indiqué dans la section (2.), le travail le plus élaboré sur la question typologie du texte numérique reste à ce jour celui que propose Paveau. Dans son article « Ce qui s'écrit dans les univers numériques », mis en ligne en 2015, elle propose une typologie du texte numérique basée essentiellement sur la diversité des environnements natifs. Elle distingue, numérisé numérique, et numériqué. Toutefois, cette technogénéricité reste tributaire de l'évolution de l'environnement numérique, donc formelle et instable comme nous le verrons dans ce qui suit :

> *Numérisé : Un document numérisé est le produit d'un portage dans un environnement numérique. À partir d'une version imprimée, il est entré dans un logiciel (...) ou scanné Il est mis en ligne ou non.* [19]

Cependant, ce type de texte n'est pas natif de l'environnement numérique donc la question de la particularité numérique reste posée. Le fait de subir ou pas, dans des cas particuliers, des modifications via des logiciels ne garantit pas le caractère numérique du document. Il s'agit plutôt d'une sorte d'archivage et de diffusion numérique d'un texte classique.

> *Numérique : Un document numérique est produit en contexte électronique hors ligne, sur un ordinateur, un téléphone, une tablette, et il possède toutes les caractéristiques de l'écriture au clavier et les fonctions apportées par les affordances du logiciel d'écriture. Il est facultativement mis en ligne (livres numériques, revues mises en ligne) et peut donc s'intégrer dans l'écosystème du Web ou rester hors ligne (fichiers de travail) ; mais il n'est pas nativement destiné à la mise en réseau. Il peut comporter des technomots et des hyperliens que les logiciels d'écriture permettent désormais de créer mais non des technosignes.*[20]

Si le texte n'est pas mis en ligne, le numérique ne peut être considéré comme une caractéristique du texte mais devient un outil de production du texte au même titre que la machine à écrire dotée

d'un logiciel de traitement de texte et les technomots et les hyperliens perdent leur valeur parce que décontextualisé.

> *Numériqué : Un document numériqué est produit nativement en ligne, sur un site, un blog ou un réseau social, tout lieu numérique accueillant de la production de discours. Il présente des traits de délinéarisation du fil du discours, d'augmentation énonciative, de technogénéricité et de plurisémioticité.* [21]

Nous pensons que ce dernier type peut être décliné en deux prototypes numériques en fonction d'auctorialité et de visée discursive :

1.Texte numérique à structure d'échange monologal : Ce type de texte englobe toutes les situations de messagerie différée : courriels, commentaires sur les réseaux sociaux, etc.

2.Texte numérique à structure d'échange dialogal et polylogal en temps réel : Ce type de texte englobe la messagerie instantanée, le texte collaboratif de nature académique ou pas, d'ailleurs, et impliquant deux internautes ou plus. Cette dernière production serait à l'origine de l'émergence de communautés virtuelles à titre d'exemple " les communautés d'apprentissage".

4. Conclusion :

La comparaison du cheminement de la sémantique discursive telle qu'elle a été mise en place par François Rastier et celui que suit la statistique discursive quantitative, nous permet de constater que le palier au niveau duquel cette dernière stagne est la période c'est-à-dire la frontière de la macrostructure.

D'autre part, lorsqu'il s'agit d'analyse sémantique suivant le principe herméneutique, deux contraintes sont à souligner : la contrainte référentielle, et la contrainte inférentielle. En statistique textuelle, deux types d'analyse sont à distinguer :

L'analyse d'un seul texte ;
La mise en relation de plusieurs textes.

Afin d'atteindre la macrostructure, c'est à dire le texte dans la pratique sociale où il a été produit il me semble que le développement des logiciels de statistique textuelle s'avère indispensable dans le sens de la sémantique cognitive d'une part, et des niveaux de corrélation d'autre part. Si ces logiciels présentent un degré de satisfaction assez élevé par rapport à l'analyse linguistique, le niveau d'adéquation interprétative n'est pas aussi satisfaisant.

Pour finir, nous dirons que cet article a tenté de présenter succinctement l'état des recherches et les perspectives qu'ouvrent l'ère numérique aux sciences du langage et aux TDI. Si les humanités numériques nous offrent des perspectives intéressantes et stimulantes, pour le décloisonnement des disciplines, en sciences du langage, force est de constater que les pratiques qui s'en trouvent bouleversées, le mouvement de fond, la réélaboration conceptuelle et déplacement théorique sont d'une autre ampleur ; celle des big data.

Liste bibliographique

ADAM, Jean Michel, Texte, contexte et discours en question. Réponses de Jean –Michel Adam. *Pratiques*. Juin 2006, 21-34. URL : http:// pratiques-cersef.com, consulté le 12 /04 / 2012

CHARAUDEAU Patrick, & MAINGUENEAU Dominique, (2002). Dictionnaire d'analyse du discours. Paris : Du Seuil.

CHAREUDEAU, Patrick, Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique. *Corpus*. 01 juillet 2010. URL : http :// corpus.revues.org, consulté le 16 /01 / 2013

DE SAUSSURE, Ferdinand, (1916), Cours de linguistique générale. Ed : Edition critique préparée par Tullio de Mauro Broché – 1 janvier 1983.

GUILLAUME, Gustave, (1989), Leçons de linguistique 19461947, série C, vol. 9, Grammaire particulière du français et grammaire générale II, Québec : Presses de l'Université Laval et Lille : Presses universitaires de Lille

JOLY, André, L'article, instrument de modalisation chez Gustave Guillaume (1919), *Modèles linguistiques 64* | 2011.URL : http://journals.openedition.org/ml/355, consulté le 23 août 2019

MAINGUENEAU, Dominique, L'ethos discursif et le défi du Web, Itinéraires, 2015-3 | 2016. http://journals.openedition.org/itinéraires/3000, consulté le 23 août 2019

PAVEAU Marie- Anne, Discours et cognition : les prédiscours entre cadre internes et environnement extérieur, *Corela : Cognition, Discours, Contexte*. 1/11 / 2007, URL : http://corela.edel.univ poitiers.fr/index.php ?id=1550, consulté le 14 /12/2013

PAVEAU Marie- Anne, La mémoire numérique. Réflexivité et technodiscursivité. *La pensée du discours* [carnet de recherche]. 5/10/2013.URL : https://penseedudiscours.hypotheses.org/8204, consulté le 22 août 2019

PAVEAU Marie-Anne, Ce qui s'écrit dans les univers numériques, *Itinéraires*, 2014-1 | 2015. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/2313, consulté le 22 août 2019

RASTIER François, (2011), La mesure et le grain. Sémantique de corpus. Paris : Champion, Collection Lettres numériques

RASTIER François, Sur l'immanentisme en sémantique, *Cahier de Linguistique Française* 15. Pages 325-335. URL : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier, consulté le 25/11/2013

VIAL Stéphane, (2013), L'être et l'écran, comment le numérique change la perception. Paris : PUF (1ère édition)

WOLFGANG Teubert, La linguistique de corpus : une alternative [version abrégée], *Semen* 27. URL : http://journals.openedition.org/semen/8914, consulté le 23 août 2019

Références

[1] CHARAUDEAU Patrick, & MAINGUENEAU Dominique, (2002). Dictionnaire d'analyse du discours. Paris : Du Seuil., P 149.

[2]PLATON, (360 av. J. -C) Le Sophiste, 259e.

[3]BOONE & JOLY, (2004). cité par JOLY André, (2011). L'article, instrument de modalisation chez Gustave GUILLAUME Gustave (1919), *Modèles linguistiques 64.*, P105.

[4]GUILLAUME Gustave, (1946-1947)., Leçons de linguistique 19461947, série C, vol. 9, Grammaire particulière du français et grammaire générale II, Québec : Presses de l'Université Laval et Lille : Presses universitaires de Lille., P 267.

[5]Ibid., P71.

[6]DE SAUSSURE Ferdinand,(1916). Cours de linguistique générale. Ed : Edition critique préparée par Tullio de Mauro Broché – 1 janvier 1983., P30-31.

[7]GUILLAUME Gustave, Op.cit. P 90.

[8]GUILLAUME, Gustave, (1919) , P37 cité par JOLY André, (2011). L'article, instrument de modalisation chez Gustave Guillaume (1919), *Modèles linguistiques 64*, P103-104.

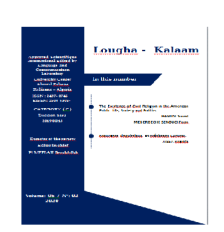
[9]ADAM Jean-Michel, (2006). Texte, contexte et discours en question. Réponses de Jean –Michel Adam. *Pratiques*., P4.

[10]RASTIER François,(2011). La mesure et le grain. Sémantique de corpus. Paris : Champion, Collection Lettres numériques., P12.

[11]WOLFGANG Teubert,(2009). La linguistique de corpus : une alternative [version abrégée], *Semen* 27., P15.
[12]RASTIER François, Op.cit. P33.
[13]RASTIER François, Ibid., P44.
[14]RASTIER François, Ibid., P52.
[15]PAVEAU Marie- Anne,(2013). La mémoire numérique. Réflexivité et technodiscursivité. *La pensée du discours*., P9
[16]DARRAS, (2009) cité par Vial, VIAL Stéphane (2013). *L'être et l'écran, comment le numérique change la perception*. Paris : PUF (1ère édition)., P24.
[17]MAINGUENEAU Dominique, (2016). L'ethos discursif et le défi du Web, Itinéraires, P4.
[18]MAINGENEAU Dominique, Ibid., P11.
[19]PAVEAU Marie- Anne, (2015). *« Ce qui s'écrit dans les univers numériques, Itinéraires* », P5.
[20]PAVEAU Marie-Anne, Ibid., P7.
[21]PAVEAU Marie- Anne, Ibid., P8.



(Lougha - Kalaam) Edited by Language and Communication Laboratory
University Center Ahmed Zabana Relizane – Algeria
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
Volume: 06 - N°: 04 - 2020- P 446/ 453



Les noms propres dans l'écrit scientifique : cas des rapports de laboratoires de recherche à l'université Kasdi Merbah Ouargla

Proper names in scientific writing: case of research laboratory reports at Kasdi Merbah Ouargla University

BENKRIMA Fatiha[1] Pr KHENNOUR Salah[2]
[1]benkrimafatiha@yahoo.fr [2] khennour@gmail.com
1laboratoire: Le Français des écrits universitaires
Université Kasdi Merbah Ouargla/ Algérie

Reçu le:25. /06/2020 Accepté le:20./10/2020, Publié le:10/12/2020



Lougha - Kalaam / Language and Communication Laboratory/ U. C. Relizane – Algeria

RÉSUMÉ

Notre étude s'intéresse à l'emploi des noms propres dans l'écrit scientifique. Elle a pour objectif d'illustrer l'importance des noms propres employés dans les rapports de laboratoires de recherche de l'université Kasdi Merbah Ouargla. Nous avons adopté une approche analytique en nous appuyant sur une démarche syntaxico-morphologique. Cette recherche commence par l'identification du vocabulaire dont se compose ce corpus, puis elle s'intéresse à l'aspect morpho- syntaxique des noms propres et à leur utilisation comme termes scientifiques.

Mots clés : vocabulaire général ; vocabulaire scientifique transdisciplinaire ; vocabulaire scientifique unidisciplinaire ; nom propre.

ABSTRACT:

Our study is concerned with the use of proper names in scientific writings. Its objective is to illustrate the importance of proper names which compose the reports of laboratorie's researches at University of Ouargla. It is a study based on both analytical and syntax-morphological approaches. The research starts with identifying the vocabularies which compose our corpus. Then, we analyze the syntactic and morphological properties of proper names which form these reports. The study is interested in the morpho-synthactic aspect of proper names and the use of them as scientific terms.

Keywords: general vocabularies ; transdisciplinary scientific vocabularies ; unidisciplinary scientific vocabularies ; proper nouns.

---

[1] BENKRIMA Fatiha

1. Introduction:

Cette étude s'intéressera à l'usage des noms propres dans les rapports de laboratoires de recherche universitaire dans la faculté des sciences de la nature et de la vie et celle des mathématiques et des sciences de la matière à l'université Kasdi Merbah. Pour but de déterminer l'importance des noms propres employés dans l'écrit scientifique, nous reformulons la problématique suivante ***: quelles sont les valeurs accordées aux noms propres utilisés dans les rapports de laboratoires de recherche universitaire dans la faculté des sciences de la nature et de la vie et celle des mathématiques et des sciences de la matière ?*** Pour répondre à cette question, il est supposé que :

1- Les noms propres peuvent jouer plusieurs rôles dans les rapports de laboratoires de recherche universitaire ;
2- Les noms propres insérés dans ces écrits scientifiques deviennent des unités terminologiques ;

Pour affirmer ou infirmer nos hypothèses, Nous avons opté pour une approche analytique-descriptive. Celle-ci est à la base d'une analyse syntaxique et morphologique des noms propres ; elle nous sert à décrire les relations entretenues entre les noms propres et les noms communs et à déterminer leurs domaines.

Vu le nombre de rapports auxquels nous avons accès et pour donner plus de précision à notre recherche, nous avons choisi vingt-et-un rapports qui appartiennent à trois domaines de spécialité : la physique, la chimie et la science de l'agriculture. Les sept rapports du domaine de physique comportent 8170 mots, les sept rapports en chimie se composent de 7720 mots, alors que les rapports qui relèvent du domaine des sciences de la nature sont constitués à partir de 8262 mots.

En vu de classifier le lexique du texte scientifique et qui ne l'est pas toujours possible à cause de l'interaction entre les domaines de spécialité ; nous utilisons des outils électroniques qui consistent dans le logiciel Termsciences[1], le TLFI (le trésor de la langue française informatisé et le GDT (le grand dictionnaire terminologique) pour distinguer entre les unités terminologiques et non terminologiques. Nous nous basons sur le logiciel LEXICO3[2] pour analyser les termes et leurs fréquences dans les rapports de laboratoires de recherche universitaire.

2. Vocabulaire spécialisé et vocabulaire général

Le vocabulaire des rapports de laboratoires est réparti dans plusieurs domaines de spécialité. D'abord, nous avons effectué une étude sur le sens, la forme et le contexte des unités lexicales pleines (les noms, les verbes, les adjectifs et les adverbes). Cette étude a montré que si 75% d'unités lexicales appartiennent au moins à un domaine de spécialité donnée ; alors que 25% d'unités relèvent de la langue générale ; celles-ci n'ont pas un sens spécialisé. D'ailleurs, nous avons classé le vocabulaire des rapports selon son degré de spécialisation. Ce vocabulaire est de la langue générale et spécialisée (GRZEGORZ, 2008 : 19) ; ou il consiste dans des unités spécialisées unidisciplinaires, transdisciplinaires (TUTIN, 2007 : pp. 5-14). Nous examinons ce vocabulaire à travers des extraits tirés de notre corpus.

Exemple 1 :

Il existe plusieurs méthodes de capter l'énergie provenant d'un rayonnement solaire incident, de la convertir en chaleur et de la transmettre à un fluide à l'aide d'un absorbeur.

Exemple 2 :

La plupart des tubercules ensemencés ont subi une pourriture. Cette pourriture est due aux champignons saprophytes du sol et de la matière organique.

Le premier exemple comporte un extrait d'un rapport de sous-domaine de la physique (laboratoire de génie électrique), le deuxième exemple fait partie d'un rapport en agronomie. Suivant ces exemples, nous apercevons que l'emploi des mots de la langue générale dans des textes de spécialité exprime le va-et-vient entre la langue générale et la langue de spécialité. L'analyse du lexique général nous permet de distinguer entre les mots insérés selon leurs sens en langue générale et les mots ayant un sens spécialisé.

Des mots comme *existe*, *plusieurs*, *provenant* (exemple 1), *plupart*, *ont subi*, *sol* (exemple 2) ont un sens général. Tandis que, d'autres mots qui proviennent de la langue générale s'adaptent au contenu spécialisé des textes dans lequel ils sont insérés : *capter, rayonnement solaire incident, convertir, chaleur, transmettre, fluide* (exemple 1).

Le syntagme infinitival *capter l'énergie* se composent de deux mots de la langue générale qui sont admis dans un texte de spécialité grâce à la déviation de leur sens (PHAL, 1969 : pp. 73-81). En langue générale, selon Le Petit Robert 2018, capter désigne *«chercher à obtenir quelque chose»*[3]. En physique, ce verbe peut désigner : *«récupérer l'eau d'une source à l'endroit même où l'eau émerge : On capte la source à son point d'émergence et on y crée une chambre de captation, capter l'électricité»* (TLFI).

Tel qu'il est défini par le dictionnaire de la langue générale (PR), *énergie* exprime *«vigueur de caractère, fermeté dans l'action»*. En physique, *énergie* est un terme qui désigne : *«la grande partie de l'énergie rayonnante du soleil, qui atteint la surface terrestre, est ainsi reprise et transformée»* (TLFI).

Selon (GDT), le vocabulaire de la physique a emprunté à la langue générale les mots *rayonnement solaire* et l'adjectif *incident*. En physique, rayonnement indique *«émission et propagation d'un ensemble de radiations avec transport d'énergie et émission de corpuscules»* et l'adjectif incident *«qualifie les rayons lumineux qui se rencontrent avec les surfaces des corps»*. De même, dans les mots *chaleur*, *transmettre* et *fluide* ont un sens propre à la physique : chaleur est *«forme d'énergie, perceptible par la température qu'elle confère à un corps»*, transmettre désigne *«permettre le passage de»*, fluide exprime *«matière déformable du fait que ses molécules peuvent se déplacer librement»*.

D'autre part, des unités lexicales comme *méthodes, analyse, montre, laissent apparaître, représente, résulte, observation, se manifeste,* etc. rapporte à plusieurs domaines de spécialité. Dans le (TLFI), méthode est un mot de la langue générale qui signifie *«manière de conduire et d'exprimer sa pensée conformément aux principes du savoir»* et en physique, méthode est un terme qui dénomme *«un procédé d'investigation»*.

En fait, ces unités qui appartiennent au lexique scientifique général sont considérées comme unités générales à orientation technoscientifique (KOCOUREK, 1991 : 97) ou des unités métascientifiques (TUTIN, 2007 : 6). Les chercheurs en se servent dans les différentes étapes de leur recherche (l'observation, les hypothèses, l'expérimentation, les résultats, la conclusion).

Les exemples ci-dessus nous permettent de saisir les nuances entre le lexique unidisciplinaire et pluridisciplinaire. D'après (TLFI) et (GDT), *absorbeur* (exemple 1) est une unité pluridisciplinaire qui appartient à plusieurs domaines. En industrie automobile, absorbeur est un *«dispositif servant à absorber et à retenir les vapeurs de carburant provenant d'un appareil de*

remplissage de son réservoir afin d'éviter qu'elles ne s'échappent dans l'atmosphère». Il est devenu une unité de lexique physique : *«Substance employée pour absorber l'énergie d'un type quelconque de rayonnement».* En médecine, absorbeur consiste dans un *«récipient dont le contenu absorbe certains composants de l'air expiré».*

Contrairement au lexique pluridisciplinaire, le lexique unidisciplinaire représente une notion déterminée et dépend d'un seul domaine de spécialité : *tubercules ensemencés, champignons saprophytes, matière organique* (exemple 2) sont des termes de l'agriculture.

Suivant l'analyse quantitative des rapports de laboratoires de recherche, nous constatons que le vocabulaire de la langue générale forme une minorité dans notre corpus par rapport au lexique de spécialité.

3. Noms propres et vocabulaire spécialisé

Tel sont les noms communs, les noms propres appartiennent à la classe des noms (LOMHOLT, 1983 : 20). Ils commencent par une majuscule, ils possèdent un genre (les noms des pays) et ils sont mis au singulier. Ces noms sont de deux types : des anthroponymes (noms de personnes) et des toponymes (noms de lieu).

Suite à l'analyse du vocabulaire de notre corpus, nous remarquons que des noms propres lui appartiennent (KINDT, 2016 : 113). Cela est dû au fait qu'ils ont un rôle inhérent dans l'écrit scientifique, le chercheur leur fait recours pour argumenter et illustrer ses idées en les insérant en tant que des noms de chercheurs, des inventeurs, des titres de livres, des plantes, des animaux, etc. ou en les intégrant dans la bibliographie. Dans le lexique spécialisé qui constitue notre corpus, 3,6% des termes viennent des noms propres. Ces noms sont utilisés soit comme des unités terminologiques simples soit comme constituant d'un syntagme terminologique ou ils servent de base pour former des termes dérivés.

4. Structures morphosyntaxiques des noms propres

Notre corpus comporte des unités terminologiques et non terminologiques issues des noms propres. 66% des ces unités sont complexes. 12% des unités équivalent à un nom propre (Ampère, volt, Ohm, etc.) et 22% sont des unités dérivées d'un nom propre. En voici des exemples.

Exemple 1 :

Dans le cadre de la coopération algéro-belge, une mini-centrale solaire *photovoltaïque* de 10^4 Watt était réalisée à Melouka (Adrar).

Exemple 2 :

L'Algérie est l'un des principaux pays phœnicicoles.

Exemple 3 :

Les analyses physico-chimiques de l'eau prélevée de plusieurs forages de la région de Haoud-Berkaoui ont montrées que cette dernière est de nature incrustante.

Exemple 4 :

Jusqu'à la fin des années 80, l'eau du *Jurassique* est utilisée dans le système de maintien de pression dans les champs pétroliers.

Dans l'exemple 1, *Watt* est un terme qui dénomme l'unité de puissance électrique. Ce terme tire son origine d'un nom propre de savant de la physique, c'est James Watt. L'usage d'un nom de savant comme unité de mesure a pour objectif d'honorer ce savant. L'adjectif *algéro-belge* est un mot composé de deux toponymes : un nom propre tronqué algéro qui s'attache à un autre nom propre *belge* par un trait d'union. Le terme construit *photovoltaïque* qui signifie *«qui est capable de convertir l'énergie d'un rayonnement électromagnétique comme la lumière en énergie électrique utilisable»* est un adjectif dérivé. Sa forme est obtenue par une dérivation multiple. Il résulte de l'ajout d'un suffixe et d'un préfixe à une base. La base *volta* vient du nom d'un inventeur italien Alessandro Volta. A cette base nominale s'ajoute le suffixe *ique* pour former un adjectif qui fait partie de la terminologie scientifique (HUOT, 2001 : 68). Le préfixe *photo* est d'origine grecque, c'est un synonyme du mot lumière (DUBOIS, 2001 : 622), il sert à construire des termes de physique.

Dans l'exemple 2 (qui est tiré d'un rapport de laboratoire de l'agriculture), Algérie est un toponyme simple. Dans l'exemple 3 (qui est tiré d'un rapport de chimie), *Haoud-Berkaoui* est un toponyme complexe. Ce toponyme présente un lieu géographique situé au sud-est de l'Algérie ; il est composé d'un nom commun attaché à un nom propre par un trait d'union.

Dans l'exemple 4, le nom masculin *Jurassique* est un terme de géologie. Il est dérivé d'un nom propre *Jura* qui désigne un massif montagneux s'étendant sur trois pays européens : la France, la Suisse et l'Allemagne.

Par ailleurs, l'analyse syntaxique des noms propres employés dans notre corpus montre qu'ils fonctionnent comme unités autonomes dans la phrase et ils entretiennent des relations avec les noms communs. Ils se trouvent les uns à côté des autres. Ces relations sont de trois sortes (CHAMBON, 2002 : 190) : la relation *n prép*. X (n représente le nom commun et X est un nom propre), la relation *n X*, la relation n *xien* (ou un autre suffixe comme *ique*). Les exemples ci-dessous illustrent les liens qui unissent le nom propre au nom commun.

Exemple 1 :

> A l'aide d'un calcul statistique basé sur *la distribution de Boltzmann,* l'étude des macrolides α, β-instaurés à 16 chainons symétrique et dissymétriques examine les conformations qui peuvent exister sur la base de considération énergétique et géométrique.

Exemple 2 :

> Au niveau du *sud algérien*, *Biskra* occupe la première place de la production de tomate avec 90,38% de superficie régionale.

Exemple 3 :

> La coalescence des carbures réduit le nombre des cellules *galvaniques* ainsi que le nombre des joints de grains.

Dans l'exemple 1, une unité terminologique complexe du domaine de physique est formée d'un nom commun attaché à un nom propre par la préposition *de*. *Boltzmann* est un nom d'un physicien autrichien ; ce nom est lié au nom *distribution* par la relation : n + prép. de + X. Le nom propre est introduit par la préposition *de* et il est complément du nom commun.

Dans l'exemple 2, le toponyme *Biskra* est utilisé comme unité autonome en fonction sujet du verbe *occupe*. Ainsi, le mot *algérien* est un adjectif dérivé du nom propre *Algérie* ; il se rattache au nom commun *sud* par la relation (n xien). Les noms propres deviennent donc une source

d'enrichissement lexical car plusieurs adjectifs sont dérivés des noms de chercheurs et de lieux géographiques.

De même, le morphème *ique* est un suffixe utilisé pour construire des adjectifs scientifiques. Dans l'exemple 3, l'adjectif *galvaniques* se décompose en trois morphèmes : le radical *galvan*, le suffixe *ique* et le morphème grammatical *s*. D'après le dictionnaire étymologique de la langue française, galvanique est dérivé d'un nom propre d'un physicien italien Luigi Galvani (BRACHET, 2013 : 255).

En effet, les données collectées grâce au logiciel LEXICO3 ont montré que 35% des noms propres sont associés aux noms communs par une préposition. 25% d'entre eux sont transformés en adjectif qualifiant le nom commun et 00% de noms propres qui établissent un rapport de dépendance avec le nom commun en l'absence d'un mot outil (*n X*). Tandis que 40% de ces noms sont employés sans être liés au nom commun, ils deviennent termes de textes scientifiques.

Les exemples ci-après sont extraits de rapports de recherche en agronomie et chimie ; nous observons la valeur spécialisée des noms propres dans ces rapports.

Exemple 1 :

Le vinaigre de *Hchef* de *Deglet Nour* représente la valeur du pH la plus élevée qui est de l'ordre de 3,3, suivi de vinaigre de *Hamraya* avec 3,18 puis de celui de *Harchaya* qui représente la valeur la plus faible avec 3,06.

Exemple 2 :

L'inquiétude que provoque l'avancement du *Bayoud* est largement justifiée puisque cette maladie affecte le palmier dattier.

Exemple 3 :

L'eau de *l'Albien* de la région de Haoud-Berkaoui est utilisée à grande échelle et à des fins variées dans le bas *Sahara* algérien.

Parce qu'ils ont un sens univoque et qu'ils appartiennent au domaine de l'agriculture (DELISLE, 2003 : 61), les noms propres *Hchef, Deglet Nour, Hamraya, Harchaya* sont des termes. Chaque nom présente une seule idée en désignant une variété de dattes. Ces noms sont empruntés à la langue arabe. Pareillement, le terme *Bayoud* est un nom propre provenu de l'arabe. Ce terme sert à dénommer une maladie qui atteint les palmiers dattiers.

Dans le (TLFI), *Sahara* est un terme de géographie et de géologie. Etymologiquement, ce nom est un toponyme qui vient de la langue arabe. Par rapport au domaine de la géographie, il désigne des régions situées au sud de certains pays africains. En géologie, *Sahara* est une couche du système pliocène.

En somme, notre corpus comporte des noms propres empruntés à la langue arabe et ils sont utilisés comme termes faisant partie d'un domaine spécialisé.

5. Conclusion:

Cette étude nous a permis de soulever diverses questions d'importance à propos de l'emploi du nom propre dans l'écrit scientifique. D'abord, le nom propre a une fonction illustrative et argumentative. Il est employé seul comme unité ayant un sens et une fonction syntaxique dans la

phrase. Il accompagne le nom commun en entretenant une relation étroite avec lui. Ces noms sont liés avec ou sans préposition.

Ensuite, l'analyse d'un corpus multi-domaine nous a permis d'affirmer l'hypothèse qui porte sur l'usage des noms propres comme termes scientifiques dans les rapports de laboratoires de recherche universitaire dans la faculté des sciences de la nature et de la vie et celle des mathématiques et des sciences de la matière à l'université Kasdi Merbah. Nous avons constaté que les noms propres employés comme termes spécialisés sont répartis par domaine. Autrement dit, chaque domaine de spécialité se caractérise par ses noms propres. De même, il se voit que ces noms propres ont plusieurs origines. Ils prennent leur origine du français ou de la langue gréco-latine et ils sont empruntés à l'arabe. Cela ouvre une piste de recherche sur l'étude sociolinguistique des termes issus des noms propres empruntés à l'arabe et employés dans les rapports de laboratoires de recherche universitaire.

6. Marges:

[1] Termsciences est portail terminologique développé par l'INIST (Institut de l'information scientifique et technique qui est une unité du CNRS).
[2] LEXICO3 est un logiciel d'analyse et de statistique des unités textuels inventé par l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

7. Liste Bibliographique:

- CABRE Maria Térésa (1998), Terminologie : théorie, méthode et applications, Armand Colin, Paris ;
- CHAMBON Jean-Pierre WOLFGANG Schweickard (2002), Onomastik und lexikographie, deonomastik, Patrom, Allemagne ;
- DELISLE Jean (2003), La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français, Presses Université Ottawa, Canada ;
- GRZEGORZ Markowski (2008), Perception du lexique spécialisé: études d'efficacité de différents textes, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Pologne ;
- HUOT Helene (2001), La morphologie forme et sens des mots du français, 2e éd., Armond Colin, Paris,
- KOCOUREK Rostislav (1991), La langue française de la technique et de la science, Brandstetter, Allemagne ;
- LERAT Pierre (1995), Les langues de spécialisées, PUF, France ;
- LOMHOLT Jorgen (1983), Syntaxe des noms géographiques en français Contemporain, Museum Tusculanum Press, Danemark ;
- MARKEY Dominique KINDT Saskia (2016), Didactique du français sur objectifs spécifiques: Nouvelles recherches, nouveaux modèles, Garant, Belgique ;
- Office québécois de la langue française, Le Grand Dictionnaire terminologique, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/, (consulté le 30/2/2020) ;
- PHAL André (1969), La recherche au CRÉDIF : la part du lexique commun dans les vocabulaires scientifiques et techniques, Langue française, France, n°2, http : www.persee.fr › lfr_0023-8368_1969_num_2_1_5423, (consulté le 21/3/2020) ;
- REY Alain, REY-DEBOVE Josette (dir.), Le petit Robert 2018 : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Édition des 50 ans,

https://biblio.ville.blainville.qc.ca/in/faces/details.xhtml?id=p%3A%3Ausmarcdef_0000174361&, (consulté le 14/3/2020) ;

- TUTIN Agnès (2007), Autour du lexique et de la phraséologie des écrits scientifiques, Revue française de linguistique appliquée, n°2, (Vol. XII), https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2007-2-page-5.htm, (consulté le 5/1/2020).

Contents of the issue

Lougha - Kalaam

Approved Scientifique International Edited by Language and Communication Laboratory

University Center Ahmed Zabana Relizane – Algeria

ISSN : 2437- 0746 **EISSN: 2600-6308**

Deposit Number 3412 – 2015

CATEGORY (C)

Décision 1432 – 13/08/2019

Volume: 06
N°: 04
DECEMBER 2020



http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

lougha.kalam@gmail.com

Approved Scientifique International Edited by Language and Communication Laboratory

University Center Ahmed Zabana Relizane – Algeria

ISSN : 2437- 0746 - EISSN: 2600-6308-

CATEGORY (C)

Décision 1432

2019/08/13

Lougha - Kalaam

In this number

Director of the review

Editor in chief

P/ MEFLAH Benabdallah

Volume: 06 / N°: 04

DECEMBER 2020